

# **PARADOKS OG *PRESENTNESS***

---

**MODERNITET OG MODERNISME**

**HOS PAUL DE MAN OG MICHAEL FRIED**



# PARADOKS OG *PRESENTNESS*

MODERNITET OG MODERNISME HOS PAUL DE MAN OG MICHAEL FRIED

---

MASTEROPPGAVE I ESTETISKE STUDIER

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Humanistisk fakultet

Universitet i Oslo

Februar 2010

AV HILDE ØVRENESS

Veileder: Kjersti Bale



# Takk

Takk til Odd Johan Martinsen og Maud Hol for tilbakemeldinger underveis i arbeidet. Takk også til Helga Øvsthus Tønder for oppmuntrende kommentarer i slutfasen, og takk til Kåre Øvreneess for en siste gjennomlesning og korrektur. Sist, men aller mest, takk til prof. Kjersti Bale for motiverende veiledning og for verdifulle bemerkninger.



# INNHold

Takk.....	i
<b>1. INNLEDNING .....</b>	<b>1</b>
<b>2. MODERNITETSBEGREPET: FRA <i>MODERNUS</i> TIL BAUDELAIRES <i>MODERNITÉ</i></b>	
2.1. Modernitetsbegrepet .....	7
2.2. Charles Baudelaire: ”utvinne det evige av det flyktige” .....	12
<b>3. PAUL DE MANS MODERNITET</b>	
3.1. Den moderne kunstens paradoks .....	18
3.2. Modernitet versus historie .....	23
3.3. Temporalitetens retorikk .....	30
3.4. Estetisk ideologi .....	37
3.4.1. Paradokset i Kants estetikk.....	41
3.4.2. Et materielt syn.....	46
3.5. Motstand mot estetikk: Etiske perspektiver .....	50
3.6. De Mans paradoks – avsluttende betraktninger.....	55
<b>4. MICHAEL FRIEDS MODERNISME</b>	
4.1. Mellom materialitet og fiksjon .....	60
4.1.1. Introduksjon til <i>presentness</i> -begrepet.....	64
4.2. Fra tredimensjonalt til firedimensjonalt maleri .....	67
4.2.1. Maleriets essens som konvensjonsbetinget .....	70
4.3. Manets modernisme.....	72
4.4. Frieds modernisme .....	82
4.5. “Mutual facing”: En etisk dimensjon .....	88
4.6. Frieds <i>presentness</i> – avsluttende betraktninger .....	91
<b>5. PARADOKS ELLER <i>PRESENTNESS</i>? .....</b>	<b>95</b>
Litteratur.....	102





# 1. Innledning

---

Til dypet av det Ukjente for å finne noe nytt!<sup>1</sup>

Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*

Allerede i de tidligste kunstkritiske tekstene av Charles Baudelaire, blir idealer om det moderne og nye i tilknytning til kunsten fremtredende. I hans debutarbeid, *Salon de 1845*, viser han for eksempel til ”det *moderne liv*” og ”det *nyes* komme” som avgjørende for malerkunsten (1987, s. 8).<sup>2</sup> Begrepet om det moderne står hos Baudelaire som en betegnelse for det nåtidige og umiddelbare.<sup>3</sup> Baudelairens modernitetsbegrep er omtalt i essayet ”Literary History and Literary Modernity” (2006a) av Paul de Man. I dette essayet stiller de Man modernitetsbegrepet opp mot det *historiske* og fortidige. I påpekningen av en slik motsetning fremstår imidlertid modernitetsbegrepet som en paradoksal størrelse. Det som er nytt og nåtidig, vil ustanselig gli over i historien og det fortidige etter hvert som tiden går. I et temporalt perspektiv blir det dermed umulig å skille det moderne fra sin egen motsats. Sett med de Mans øyne, blir moderniteten en størrelse som ikke under noen omstendigheter lar seg begripe, fordi den alltid allerede vil være forbi – gått over i historien – idet den blir forsøkt forstått og satt på begrep. For ham blir det derfor utenkelig å vise til det moderne som en del av et kunstnerisk, eller formidlet, uttrykk. Visjonen om kunstens modernitet må snarere betraktes som et urealiserbart og paradoksalt ønske. Baudelairens ideal ser i de Mans oppfatning ut til å ende i en utilgjengelig og uoppnåelig utopi. I de Mans lesning fungerer begrepet om det moderne hos Baudelaire som en illustrasjon på hvordan diktningens og kunstens modernitet uunngåelig vil lede *vekk* fra det som i virkeligheten er moderne. Det sant moderne blir stående som utilgjengelig og ubegripelig, og kan kun vises til som fraværende i den kunstneriske utformingen. I tråd med Baudelaire-sitatet som står som motto for denne innledningen, må det som virkelig er nytt og moderne søkes i ”dypet av det Ukjente”. For de Man betyr dette at kunstens modernitet for alltid er utilgjengelig og tapt for erkjennelsen. Mens Baudelairens tekster danner et viktig utgangspunkt for tenkningen om det moderne i kunsten, vil de Mans syn på den kunstneriske moderniteten som paradoksal utgjøre et hovedfokus i denne oppgaven.

---

<sup>1</sup> ”Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!” (Baudelaire, 1961, s. 127, min oversettelse).

<sup>2</sup> ”la vie moderne”, ”l’avènement du *neuf*!” (1961, s. 866). Arne Kjell Haugens oversettelse av Baudelairens kunstkritiske tekster, *Det moderne livs skjønnhet* (1987), er brukt der det har latt seg gjøre.

<sup>3</sup> Modernitetsbegrepet vil bli nærmere definert i kapittel 2.

De Mans syn på idealet om det moderne som paradoksalt ender i en forkastning av enhver mulig mening om den moderne kunsten. Snarere betoner han det han ser som denne kunstens meningsfravær. Må dermed ethvert forsøk på å gripe det moderne i kunsten oppgis? Må idealet om det moderne og nye forkastes som en utilgjengelig og uoppnåelig utopi? Til tross for at de Man ser det moderne som et fravær av mening, slutter han imidlertid ikke å rette sitt litteraturvitenskapelige fokus mot moderniteten. Han søker uavlatelig å fremheve kunstens og diktningens ubegripelige og paradoksale side.

Som et alternativ til tenkningen om den kunstneriske moderniteten som paradoksal, vil Michael Frieds tenkning om det moderne, eller i hans terminologi modernistiske,<sup>4</sup> i kunsten utgjøre et hovedfokus i oppgavens andre halvdel. Selv om Fried, i likhet med de Man, fremstiller nået og det nye som noe som ikke lar seg forstå og forklare fullt ut, leder ikke denne oppfatningen ham til å omtale kunstens higen etter det nye og moderne som en utopi. Han har isteden viet sin karriere som kunstkritiker og kunsthistoriker til nettopp å forsøke å forstå og forklare kunstens moderne, eller modernistiske, egenskaper. Hans begrep om *presentness*, som viser til adjektivet *present* både i betydningen ”nåværende” og ”nærværende”,<sup>5</sup> må sees som et nøkkelbegrep i denne sammenhengen. *Presentness* viser i Frieds tekster til en *estetisk* opplevelse, og betegner en mulighet for å erfare den modernistiske kunsten som en ikke-paradoksal størrelse. Begrepet vil stå sentralt i oppgaven fordi muligheten for kunstens nyhetsverdi, slik Fried ser det, er sammenfattet her. Som det vil fremgå i kapittelet om Frieds modernisme, finner han i det modernistiske nået et potensial for å frembringe en nyhetsverdi som vedvarer, til tross for historiens gang. I hans forståelse innehar altså modernistisk kunst en mulighet for å skape noe nytt innenfor rammen av tidens kontinuitet. Hans syn på nået og det nye som mulige størrelser i kunsten bygger på et annet syn på fortiden enn det de Man presenterer oss for. Der det moderne *nået* og *historien* hos de Man utgjør radikale og paradoksale motsetninger, ser ikke Fried nået og det historiske som størrelser som utelukker hverandre. Gjennom *presentness*-begrepet fremsetter han en mulighet for kontinuitet mellom de to begrepene. *Presentness* kan med dette sees som betegnende for et sammenbindende nå, som fungerer som en syntese mellom fortid og fremtid.

Begrepene om modernitet og modernisme, samt disse begrepenes tilknytning til en bevissthet om *temporalitet*, vil stå sentralt i oppgaven. Bevisstheten om det temporale

---

<sup>4</sup> Uttrykkene ”moderne” og ”modernistisk” forekommer om hverandre i flere av de tekstene jeg har konsultert. Begrepet ”modernistisk” blir vanligvis brukt i en snevrere betydning enn den mer åpne betegnelsen ”moderne kunst”. Der ”modernisme” gjerne refererer til en stil, betegner ”modernitet” gjerne en tid eller en periode. En avgrensning av bruken av begrepene ”modernistisk” og ”moderne” i denne oppgaven vil bli gitt i kapittel 2, s. 10 – 11.

<sup>5</sup> Det temporale aspektet ved *presentness* er likevel mest uttalt i Frieds tekster og vil derfor være hovedfokus her. For en ytterligere definisjon av *presentness*-begrepet, se kapittel 4, avsnitt 4.1.1. og 4.6.

gjennomsyrrer tenkningen hos både de Man og Fried. Med fremveksten av en slik bevissthet oppstår det en innsikt i at tidløse og evige idealer ikke finnes. Som et alternativ griper kunsten isteden etter det nåtidige og nyskapende. Selv om begge de to teoretikerne ser begrepet om det moderne som tilknyttet *nået* og det *nye*, arter deres syn på moderne eller modernistisk kunst seg likevel totalt forskjellig. De Mans og Frieds ulike måter å tenke på må sies å representere to ytterpunkter i forståelsen av denne kunsten. I denne oppgaven vil idealet om det moderne i kunsten bli utforsket ut fra disse to ulike, og på mange måter motsatte, tilnærmingene. De ulike oppfatningene om nået og det nye i kunsten bunner i forskjellige måter å håndtere bevissthets om det *temporale* på. Fokuset vil imidlertid ikke bare ligge på tenkningen om temporalitet og kunstens nyhetsverdi. Perspektivene leder også frem til to ulike kunstkritiske og kunstteoretiske praksiser, det vil si to ulike strategier for å *omtale* det moderne i kunsten. Disse praksisene vil undersøkes og settes opp mot hverandre i den hensikt å belyse spørsmålet om muligheten for å fremme meninger (estetiske dommer) om den modernistiske kunsten. I sine forskjellige tilnærminger til denne kunsten fremstår de Man og Fried altså ikke bare som eksemplariske for to ulike måter å oppfatte idealet om det moderne i kunsten på, - de fremstår også som eksemplariske representanter for to ulike strategier for å formidle tenkningen *om* den modernistiske kunsten. Begge disse punktene inngår i oppgavens hovedproblemstilling.

De Man og Fried er helt sentrale når det kommer til forståelsen av den moderne og modernistiske kunsten innenfor hver sin disiplin. De Man er, som litteraturkritiker og litteraturteoretiker, opptatt av diktning, og Charles Baudelaire er av stor betydning for hans forståelse av begrepet om moderniteten. De Mans tenkning om det moderne kommer fremfor alt til uttrykk i essayet “Literary History and Literary Modernity” (2006a). Dette essayet vil bli avgjørende i kapittelet om de Man når det kommer til fremstillingen av hans syn på moderniteten som hinsides historien og det temporale. Videre blir artikkelen “The Rhetoric of Temporality” (2006a) av vesentlig betydning for forståelsen av de Mans begrep om temporaliteten. Her fremgår det hvordan det temporale, som en motsetning til det moderne, ligger til grunn for hans tenkning om språket og de språklige figurene.<sup>6</sup> Fried er på sin side først og fremst opptatt av modernistiske malerier i sitt kunstkritiske og kunsthistoriske virke. Han holder Edouard Manet for å være et utgangspunkt for denne typen malerier, og hans lesning av Manet i *Manet’s Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s* fra 1996 (1998b) utgjør en nøkkel til hans tenkning om den modernistiske kunsten generelt. *Manet’s Modernism* vil danne et hovedfokus i omtalen av Fried. Ved siden av dette er hans mye omtalte kunstkritiske artikkel “Art and Objecthood” fra 1967 (1998a) konsultert, fordi denne artikkelen står sentralt i

---

<sup>6</sup> Begge tekstene er å finne i *Blindness and Insight* (2006a).

utformingen av begrepet *presentness*. Mens de Man har et litteraturteoretisk ståsted, ligger altså Frieds fokus på kunsthistorien. Spørsmålet om ulike kunstformer vil likevel bli underordnet i oppgaven fordi det er det teoretiske forholdet mellom det moderne, eller modernistiske, nået og tenkningen om temporalitet i tilknytning til dette som er hovedfokus.

Der de Man er opptatt av å anvende en litteraturvitenskapelig, generell metode i lesningen av Baudelaire, er Fried i sine tekster mer opptatt av å ta utgangspunkt i sin egen overbevisning i erfaringen av hvert enkelt kunstverk. Fried ville hevde at det essensielle ved kunstens betydning går tapt i et lingvistisk og språkvitenskapelig fokus som hos de Man. Slik Fried ser det, kan den modernistiske kunstens nyhetsverdi stå som en logisk umulighet, men samtidig som en *estetisk mulighet* i opplevelsen av kunstverket. I den estetiske opplevelsen er det ikke snakk om å *bevise* hva kunsten betyr, men snarere om å la seg *overbevise* av den, på et mer personlig plan. Den modernistiske kunsten kan slik sies å utforske et forhold til mening som ikke dreier seg om logisk begripelige sammenhenger. Frieds *presentness*-begrep betegner nettopp en slik estetisk opplevelse. Begrepet er helt sentralt i hans modernismeforståelse, og forekommer både i hans kunstkritiske og kunsthistoriske teorier. Videre kan begrepet vitne om et inngående slektskap mellom Frieds tekster og de filosofiske verkene til Stanley Cavell. Det har derfor vært nødvendig å konsultere Cavells tidlige tekster, først og fremst *The Claim of Reason* (1999) og *Must We Mean What We Say?* (1977), for å komme til en dypere forståelse av Frieds tenkning. Mellom Fried og Cavell eksisterer det en omfattende samstemmighet når det kommer til teoretiske synspunkter. Ikke minst uttrykkes dette i deres felles oppfatning av modernismen. Så godt som alle de begrepene som fremstår som særmerkte i Frieds tekster kan gjenfinnes hos Cavell, som beskriver deres forhold som “a continuing discovery of mutual profit” (Cavell 1979, s. 239). En forskjell mellom de to er imidlertid at Frieds tekster utelukkende dreier seg om kunsten og kunsterfaringen, mens Cavell i sine arbeider er mer filosofisk orientert. *Presentness*-begrepet fremstår likevel som spesifikt for en genuint estetisk erfaring hos begge, i motsetning til de Mans lingvistiske tilnærming som ikke tar høyde for muligheten av erfaringer som ikke er språklig uttrykt.

Som en delproblemstilling i oppgaven vil spørsmålet om de Mans og Frieds *estetiske* grunnsyn stå sentralt. Den henholdsvis fraskrivelsen og omfavnelsen av det moderne nået i deres tekster, kan sies å lede til to motsatte holdninger til estetikken. Ikke minst gjelder dette for *følelsenes* betydning i erfaringen av kunsten. I kontrast til Fried, fremstår de Mans tilnærming til den kunstneriske moderniteten som fullstendig strippet for all følelsesmessig innblanding. Dette blir tydelig i hans kritikk av Immanuel Kants filosofiske estetikk, slik den blant annet fremkommer i essayet “Phenomenality and materiality in Kant” (2002). Kant har hatt en stor

innvirkning på tenkningen om estetisk erfaring, og hans *Kritik der Urteilkraft* (*Kritikk av dømmekraften*, 1995) har blitt sett på som en forløper for modernistiske kunstpraksiser. De Man viser ved flere anledninger til Kant som et opphav til estetisk tenkning (2006b, s. 7, 8, 25).<sup>7</sup> Selv om “Phenomenality and materiality in Kant” først og fremst omhandler Kant, og hans tenkning om det sublime, må essayet sies å være symptomatisk for de Mans tenkning om estetikken generelt. Det finnes også gode grunner for å se Frieds tenkning om modernismen i forbindelse med Kant. Kants estetikk kan bidra til innsikt både i *presentness*-begrepet og i Frieds syn på kunstverk som noe mer enn bare objekter (se “Art and Objecthood” 1998a, s. 170). Uten å vise til hele Kants filosofi, vil de momentene som blir vesentlige i forhold til *presentness*-begrepet og i forhold til de Mans kritikk bli framhevet.

Estetisk teori som tar utgangspunkt i Kants estetikk, tar gjerne opp spørsmålet om muligheten for en realiserbar etikk. Forbindelsen mellom estetikk og etikk vil utgjøre et fokus til slutt i oppgaven da dette kan bidra til å vise hvor forskjellige konsekvenser de Mans og Frieds ulike tilnærminger til den modernistiske kunsten har. Deres ulike fokus på det moderne nået og på estetikken vitner om underliggende etiske antagelser som skiller seg fra hverandre på fundamentale punkter. De Mans og Frieds tenkning om kunstnerisk modernitet og modernisme, samt de estetiske og etiske implikasjonene ved dette, utgjør en todeling i oppgaven. Den første hoveddelen tar for seg de Mans tenkning om moderniteten som paradoksal. Det vil bli hevdet at denne tenkningen bunner i et temporalt fokus som umuliggjør en mottakelighet for estetiske verdier. Dette blir eksemplifisert gjennom hans lesning av det sublime i Kants estetikk. Oppgavens andre hoveddel fokuserer på Frieds forståelse av modernismen og hans *presentness*-begrep. Denne delen vil ta for seg hans syn på nået i tilknytning til de modernistiske maleriene, først og fremst eksemplifisert gjennom Manet. Avslutningsvis i begge delene vil det bli pekt på hvordan det blir mulig å lese to forskjellige grunnholdninger til forbindelsen mellom estetikk og etikk ut av de Mans og Frieds ulike oppfatninger om det estetiske og temporale. Ut fra dette vil deres teoretiske perspektiver settes opp mot hverandre i et avsluttende kapittel, i den hensikt å si noe om hvilken av de to tilnærmingene til den modernistiske kunsten som fremstår som mest hensiktsmessig. Før fokuset rettes mot de Man og Fried, følger imidlertid noen innledende betraktninger om modernitetsbegrepet. I denne forbindelsen har jeg støttet meg på Hans Robert Jauss som har omtalt begrepet i et litteraturvitenskapelig perspektiv. I essayet “Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität” fra 1970 (“Modernity and the Literary Tradition”, 2005) har han beskrevet begrepet slik det har utviklet seg fra det senlatinske ordet *modernus* frem mot Baudelaire. Jeg vil i det følgende ta utgangspunkt i Jauss’ essay i den

---

<sup>7</sup> Også Cavell plasserer Kant i modernismens begynnelse. Fried er ikke eksplisitt om dette.

hensikt å vise til to utnyanseringer av modernitetsbegrepets tilknytning til tenkningen om temporalitet. Videre vil jeg foreslå en tredje utnyansering av denne tenkningen med utgangspunkt i Baudelaires utsagn om å ”utvinne det evige av det flyktige” (1987, s. 114).<sup>8</sup> Baudelaire får en avgjørende betydning idet han står som et utgangspunkt for de Mans og Frieds ulike tenkninger om henholdsvis modernitet og modernisme. Det innledende kapittelet om modernitetsbegrepet er tatt med i den hensikt å danne en grunnleggende forståelse av hvilken temporalitetstenkning i tilknytning til begrepet om det moderne og modernistiske som kan gjenfinnes i de Mans og Frieds teorier. Kapittelet vil med andre ord danne en bakgrunn for fremstillingen av de Man og Fried i oppgavens to hoveddeler.

---

<sup>8</sup> ”tirer l’éternel du transitoire” (1961, s. 1163).

## 2. Modernitetsbegrepet: fra *modernus* til Baudelaires *modernité*

---

### 2.1. Modernitetsbegrepet

If one takes the revolution of 1848 as romanticism's historical endpoint, the emergence of the neologism *la modernité* does in fact seem to signal a changed understanding of the world.

Hans Robert Jauss, "Modernity and the Literary Tradition"

Modernitetsbegrepets betydning kan se ut til å glippe ut av fingrene på en i det samme man har fått tak på det. Hans Robert Jauss har diskutert begrepet inngående i det mye omtalte essayet "Modernity and the Literary Tradition" (2005). Essayet åpner med påstanden: "The word *modernity*, which is meant to distinguish, in epochal terms, the self-understanding of our era from its past, is paradoxical" (2005, s. 329). I likhet med de Man, vektlegger Jauss hvordan modernitetsbegrepets betydning allerede på forhånd er bundet til å ende opp i sin egen motsetning: historien og det fortidige. Det motsetningsfylte og paradoksale ved begrepet om det moderne består som nevnt i at vår tids modernitet alltid, som en følge av tidens gang, vil gli over i det umoderne. Begrepets flyktighet blir ikke minst merkbar idet man forsøker å omtale en moderne, eller modernistisk, kunst. Mangfoldet av teorier som finnes om denne kunsten kan sees som et resultat av det problematiske i å skulle fastholde en bestemt betydning i tilknytning til det moderne. Kunstens modernitet ser ut til å svinne hen med det samme den har blitt satt på begrep. Jauss viser hvordan modernitetsbegrepet har blitt sett som betegnende for et stadig kortere tidsrom, og slik sett for et stadig hurtigere skifte mellom det nåtidige og fortidige.<sup>9</sup> Han påpeker at det i takt med denne utviklingen oppstår dyptgripende endringer i tenkningen om temporalitet. Disse endringene vil danne grunnlaget for min drøfting av modernitetsbegrepet, som tar utgangspunkt i essayet til Jauss. Drøftingen har som hensikt å kartlegge hvilken temporalitetsforståelse som ligger til grunn for de Mans og Frieds tenkning om modernitet og modernisme. Baudelaire blir av avgjørende betydning i dette henseendet. Avslutningsvis vil

---

<sup>9</sup> Dette er blant annet et poeng i Hartmut Rosa og William E. Scheuermans (red.) nylig utgitte bok om moderniteten i dagens samfunn, *High-Speed Society – Social Acceleration, Power, and Modernity* (2009, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press). Men allerede Baudelaire var inne på temaet. Han skriver at "i den stadige forvandling av den ytre verden skjer tingene så raskt at kunstneren må oppvise en tilsvarende hurtighet i utførelsen" (1987, s. 105) ("il y a [...] dans la métamorphose journalière des choses extérieures, un mouvement rapide qui commande à l'artiste une égale vélocité d'exécution" [1961, s. 1155]).

noen distinksjoner mellom henholdsvis de Mans modernitet og Frieds modernisme bli tatt i betraktning. Deretter følger et eget avsnitt om Baudelaire.

Etymologisk deler begrepene ”modernitet” og ”modernisme” et felles opphav i det senlatinske ordet *modernus*, som i sin tur er avledet av *modus*, eller *modo*. *Modernus* kan oversettes med ”ny” eller ”nåværende”. *Modus/modo* har flere betydninger, men er oftest brukt for å betegne tidssammenhenger, og kan stå for det som har vært ”nettopp” eller ”akkurat” (Partridge 1961, Kraggerud og Tosterud 1998).<sup>10</sup> Jauss beskriver modernitetsbegrepets tidlige bruksområder slik:

The earliest known use of the word *modernus* dates to the 490s [...]. In the earliest sources, the word has nothing more than a technical meaning; it marks the boundaries of the current, which is what one might expect from its etymological origins. *Modernus* is derived from *modo* (as *hoderius* is derived from *hodie* [bet. *i dag*]), and *modo*, at this time, meant something more than “merely” or “only” or “just this moment.” In all probability, it already meant “now,” as well, which is how it survives in the romance languages. (2005, s. 333)

Forbindelsen mellom modernitetsbegrepet og nået, som Jauss understreker her, ligger også til grunn for de Mans og Frieds tenkning om modernitet og modernisme. Nået og det nye er i denne tenkningen uatskillelig bundet til hverandre ved at de to begrepene bærer med seg den samme betydningen. Begge begrepene viser til det som er ”nettopp” eller ”akkurat”. De deler dessuten et felles etymologisk opphav i det latinske *nova* (Partridge 1961).

Den tidlige bruken av begrepet *modernus* impliserte imidlertid ikke den samme temporale tenkningen som de Man og Fried fremviser i sine tekster, og som Baudelaire kan sees som et tidlig eksempel på. “[T]he history of *modernus* as a word or concept will show that the meaning of the Late Latin term was not given in full at the moment of its coining,” skriver Jauss (2005, s. 331). Han viser at nået i modernitetens tidlige bruk alltid ble oppfattet i opposisjon til en gitt fortid. Som betegnelse for en epoke er begrepets betydning aldri fullstendig innskrenket til tidens flyktighet. Dette viser seg i tenkningen om skillet mellom den kristne middelalderens *seculum modernum* i opposisjon til en hedensk fortid, så vel som i diskusjonen om den klassiske fortidens idealer i *la querelle des anciens et des modernes*. I kjølvannet av romantikken, og aller først hos Henri Stendhal på begynnelsen av 1800-tallet, skjer det imidlertid, ifølge Jauss, en forskyvning i forståelsen av modernitetsbegrepet. Denne forståelsen vokser frem av en innsikt i hvordan det romantiske etter en stund kan fremstå som særpreget klassisk. Dermed blir motsetningen mellom den gamle og den nye tiden ikke lenger mulig å holde fast ved:

With that, the great historical antithesis between the old and the new, between ancient and modern taste, gradually loses its currency. The world-historical opposition of the romantic to the classical is reduced to

---

<sup>10</sup>Jeg har brukt Kraggerud et al. for å finne en norsk oversettelse av begrepene. Fra Partridge har jeg hentet opplysningene om begrepenes etymologi.



the relative opposition between whatever, for a given set of contemporaries, is *current* and those same things' appearance to the following generation as overtaken and *outmoded*. And in the reflection on this process of art and taste's accelerating historical change there now coalesces a consciousness of modernity that ultimately only ever distinguishes itself from itself. (Jauss, 2005, s. 359–360)

Med denne utviklingen skjer det en anerkjennelse av det *flyktige* ved begrepet om det moderne. Denne forståelsen knytter begrepet til en tidsoppfatning som skiller lag med stabile og evige størrelser. Det som er moderne forblir ikke lenger moderne, men glir stadig over i det som tilhører historien og det fortidige. Den flyktige moderniteten kan ikke lenger definere seg mot noen bestemt tidligere periode – den er snarere dømt til å gå over i sin egen fortid. Istedenfor å definere det moderne opp mot tidligere tidsperioder blir det *klassiske* og *tidløse* ifølge Jauss betraktet som en ny opposisjon til det moderne. Han fremsetter en tanke om at

if what is modern today cannot in any essential way be distinguished from what will be *démodé* tomorrow, consigned to the laughable role of anachronism, then the opposite of the modern must be sought somewhere beyond change. And, indeed, the enduring opposite of a dress *à la dernière cri* is not, say, the same dress after it has fallen out of fashion, but rather a dress that the salesperson coos over as timeless or classic. (2005, s. 332)

Jauss påpeker her at gjenkjennelsen av det flyktige ved modernitetsbegrepet medfører at motsatsen til det moderne må søkes i det klassiske, tidløse og bestående snarere enn i det historiske og fortidige som det stadig glir over i. Dette er tilfellet også i Baudelaire's modernitetsbegrep som setter det moderne i kontrast til det *evige* (*l'éternel*). Ifølge Jauss har imidlertid det evige hos Baudelaire karakter av noe fortidig, som “a sloughed-off past” eller “the beauty of the only woman *before* the Fall” (2005, s. 364). Modernitetsbegrepet blir dermed, slik Jauss ser det, stadig stående som et flyktig begrep som – på paradoksalt vis – definerer seg i motsetning til det historiske og fortidige.

Etter mitt syn må imidlertid Baudelaire i tillegg sies å åpne for en annen forståelse av moderniteten hinsides det flyktige og foranderlige. Selv om begrepet om det moderne i hans forståelse har skilt lag med varige idealer som det kan definere seg mot, finner han samtidig en mulighet i moderniteten for å “utvinne det evige av det flyktige” (1987, s. 114). I Baudelaire's forståelse peker altså moderniteten på et nå som kan ha en tidløs karakter. Dette fremkommer i “Le peintre de la vie moderne” (“Det moderne livs maler”) der han skriver at “for at enhver epokes modernitet skal kunne få det antikkens [det klassiske og tidløses] verdighet, så må den hemmelighetsfulle skjønnhet som menneskenes liv ufrivillig inngir den, ha blitt utvunnet” (1987, s. 115).<sup>11</sup> Det er verdt å merke seg at Baudelaire her knytter muligheten for å “utvinne det evige av det flyktige” til det han kaller for “den hemmelighetsfulle skjønnhet” i menneskenes liv – med andre ord til en *estetisk* verdi.

---

<sup>11</sup> “pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite” (1961, s. 1164).

På bakgrunn av Jauss' utlegning om modernitetsbegrepet, samt Baudelaires forståelse, går det an å hevde at betydningen av begrepet om det moderne lar seg oppsummere i tre ulike temporale oppfatninger. Disse oppfatningene vil ikke nødvendigvis være knyttet til noen historisk utvikling, og begrepet kan i dag brukes på alle de tre måtene: I den første oppfatningen betraktes modernitetsbegrepet i opposisjon til en gitt fortid. Moderniteten kan her leses som en epokebetegnelse og må forstås som en noenlunde *statisk* størrelse. Jauss viser videre hvordan moderniteten historisk har blitt sett som betegnende for en stadig kortere tidsperiode. På et tidspunkt går begrepet om det moderne over til å betraktes som en størrelse som kontinuerlig faller tilbake i det fortidige og historiske, og ikke lenger står i opposisjon til noen bestemt tidligere periode. Med denne gjenkjennelsen av det *flyktige* ved moderniteten beveger vi oss over i den andre oppfatningen. Her kan det moderne ikke lenger betraktes i tilknytning til noen bestemt epoke fordi moderniteten "ultimately only ever distinguishes itself from itself" (Jauss, 2005, s. 360). Det moderne vil alltid være bundet til det umoderne som det uunngåelig glir over i. I denne forståelsen skiller modernitetsbegrepet lag med statiske og tidløse betegnelser som det blir betraktet som grunnleggende forskjellig fra. Dette medfører et gradvis tap av bestående idealer, og for kunsten betyr det en fremvoksende uvisshet med hensyn til dens identitet og betydning. I forlengelsen av dette vokser en tredje oppfatning frem, der det moderne nået blir betraktet som så flyktig at det aldri helt og holdent vil kunne begripes. Nået blir her forstått som så til de grader *umiddelbart* at det bærer med seg en forbindelse til det tidløse og bestående igjen, som i Baudelaires utsagn om å "utvinne det evige av det flyktige". Denne siste betydningen av det moderne nået må sies å danne en forutsetning for de Mans og Frieds tenkning. Men der de Man mener at dette nået kun lar seg gripe som en utopi eller et fravær, vil Fried hevde at nøkkelen til den modernistiske kunstens mening og verdi ligger her.

De Mans og Frieds ulike oppfatninger av nået og det nye gjenspeiler seg i deres bruk av begrepene om henholdsvis "modernitet" og "modernisme". Der de Man tar utgangspunkt i "modernitet" i sin utlegning om diktningen, foretrekker Fried å bruke "modernisme" i tilknytning til (maler)kunsten. Med utgangspunkt i de Mans og Frieds egne overbevisninger, vil det i det følgende bli foreslått en avgrensning av de to begrepene i forhold til hverandre. "Modernitet" vil betegne synet på det moderne nået som *fraværende* i sin tidløshet. Denne måten å oppfatte nået på er ikke utelukkende tilknyttet erfaringen og vurderingen av kunsten, men kan også vise til den mer generelle temporale bevisstheten som vokser frem med utviklingen av begrepet om det moderne. Kunstneriske og estetiske idealer blir i det hele tatt problematisk ut fra et slikt ståsted, fordi slike idealer verken kan oppfattes som varige, eller knyttes til det moderne nået. Tenkningen om det moderne nået i kunsten som en utvinning av

”det evige gjennom det flyktige” fremstår som en logisk umulighet idet skillet mellom det tidløse og det temporale sees som absolutt og uoverstigelig. ”Modernisme” vil derimot betegne en oppfattelse av nået som tilstedeværende i kunsterfaringen, noe som ikke minst kommer til uttrykk gjennom Frieds *presentness*-begrep. I likhet med *presentness*-begrepet viser begrepet modernisme til en estetisk størrelse, og til muligheten for estetisk erfaring og vurdering i nået. Kunstens nyhetsverdi har ingen varig eksistens utenom dette nået, og modernismen fremstår dermed som den eneste muligheten for å utvinne en kunstnerisk verdi som varer. Det går an å si at modernismen oppstår som en estetisk *mulighet* for å ”utvinne det evige av det flyktige” i moderniteten hvor tidløse og evige idealer fremstår som tapt. Frieds modernisme muliggjør dermed det som for de Man er umulig. Dette skjer imidlertid på et estetisk nivå, et nivå som vi skal se at ikke har noen plass i de Mans modernitet. Begrepene ”modernisme” og ”modernitet” vil altså korrespondere med de Mans og Frieds ulike tenkninger, som vil bli satt opp mot hverandre i oppgavens to hoveddeler.

Oppsummerende blir det mulig å si at oppkomsten og utviklingen av begrepet om det moderne viser hvordan en temporal bevissthet gradvis har vokst frem i motsetning til troen på tidløse og stabile idealer. Den temporale bevisstheten kan gjenfinnes i tekstene til de Man og Fried. Men der de Man ser det moderne nået som så umiddelbart at det fullstendig mister forbindelsen til det temporale, fastholder Fried at nået alltid har en forankring i temporaliteten. Baudelaire utgjør en uomgjengelig forutsetning for tenkning om temporaliteten og det moderne hos henholdsvis de Man og Fried. Den temporalitetstenkningen som gjennomsyrrer de Mans litteraturteoretiske virke og Frieds kunstkritiske og kunsthistoriske praksis, er allerede til stede i Baudelairens kunstkritiske tekster fra siste halvdel av 1800-tallet. Derfor følger et avsnitt om modernitetsbegrepet hos Baudelaire – *la modernité*. Hans begrep om moderniteten former et omdreiningspunkt i de Mans modernitetsforståelse, samtidig som det hos Fried får en parallell i Manets modernistiske malerier i den modernistiske kunstens utspring. Som det vil fremgå, tolker imidlertid de Man og Fried Baudelairens tenkning om det moderne helt motsatt. Deres ulike lesninger av Baudelaire og hans utsagn om å ”utvinne det evige av det flyktige”, blir illustrerende for deres forskjellige syn på det moderne nået som henholdsvis paradoks og *presentness*.

## 2.2. Charles Baudelaire: "utvinne det evige av det flyktige"

Der Jauss peker på en utvikling hvor begrepet om det moderne blir betegnende for en stadig kortere tidsperiode, og hvor det gradvis finner sted en gjenkjennelse av det *flyktige* ved det moderne, beskriver Baudelaire en mulighet for modernitetens forbindelse til det *evige* og *tidløse* igjen. Baudelaire's formulering av begrepet om det moderne blir viktig både for de Mans og for Fried's forståelse av henholdsvis moderniteten og modernismen. Som en introduksjon til deres tenkning om det moderne i kunsten, vil fokuset i dette avsnittet ligge på Baudelaire's modernitetsbegrep – *la modernité*. Hans innflytelsesrike essay "Det moderne livs maler" vil utgjøre et utgangspunkt i så måte da det først og fremst er i dette essayet at hans tenkning om det moderne får sin utforming. Baudelaire's begrep om det moderne er gjenstand for diskusjon i tekstene til både de Man og Fried. Deres forskjellige oppfatninger av det moderne eller modernistiske nået, gjenspeiler seg imidlertid i deres ulike omtaler av modernitetsbegrepet hos Baudelaire. Der de Man ser Baudelaire's *modernité* som et paradoksalt begrep, legger Fried ingen vekt på dette aspektet ved begrepet, som snarere betraktes i sammenheng med hans ikke-paradoksale *presentness*-begrep.<sup>12</sup> Avslutningsvis i dette avsnittet om Baudelaire vil de Mans og Fried's ulike lesninger av hans begrep om det moderne bli tatt i nærmere betraktning.

Til tross for at det er anerkjent at Baudelaire figurerer som en av de mest betydningsfulle skikkelsene i den modernistiske kunstens begynnelse, er det lite sammenheng i de mange ulike lesningene som finnes av hans kunstkritiske og poetiske tekster. Dette gjør seg ikke minst gjeldende når det kommer til forståelsen av begrepet om det moderne slik det fremstår i flere av hans kunstkritiske essay. Det er imidlertid mulig å argumentere for at nettopp de mange forskjellige fortolkningene av Baudelaire bidrar til å gjøre ham til et mønstergyldig eksempel på modernitets- og modernismeforståelsen hos de Man og Fried. Fremveksten av et slikt fortolkningsmangfold underbygger de Mans stadfestelse av det umulige i å forsøke å forstå og sette det moderne på begrep. Fried, på sin side, ville snarere sette et positivt fortegn foran dette mangfoldet av fortolkninger, som han ser som et bevis for det modernistiske nåets mulighet til stadig å frembringe noe nytt i forståelsen av kunsten. I det følgende vil jeg presentere min lesning av Baudelaire's begrep om den kunstneriske moderniteten. I likhet med for de Man og for Fried, danner hans essay "Det moderne livs maler" fra 1863 et viktig utgangspunkt for denne lesningen.

---

<sup>12</sup>Heller ikke Cavell bemerker det paradoksale ved Baudelaire's modernitetsbegrep. For Cavells (svært originale) lesning av Baudelaire, se *The World Viewed* (1979) s. 41 – 47. Baudelaire leses vanligvis som en forløper for modernistisk kunst, men Cavell velger å vektlegge hans "Det moderne livs maler" som en forløper for filmmediet.

En gjennomgående tanke i "Det moderne livs maler" er at kunsten innehar en "dobbelthet". I dette ligger en påpeking av dualiteten mellom det forgjengelige og flyktige på den ene siden, og det tidløse eller evige på den andre siden. I denne forbindelsen blir det viktig for Baudelaire å presisere at "[k]unstens dobbelthet er en uunngåelig følge av menneskets dobbelthet" (1987, s. 104).<sup>13</sup> Mennesket, så vel som kunsten, er med andre ord både preget av en tidløs og uforanderlig komponent, og samtidig av en komponent som er flyktig og forgjengelig. Rekognoseringen av kunstens og menneskets doble natur danner en avgjørende forutsetning for Baudelairens tenkning om det moderne. En slik distinksjon mellom det evige og det flyktige kommer nettopp til syne som et resultat av den tidsoppfatningen som utviklet seg i og med fremveksten av begrepet om moderniteten. Det etableres i økende grad et skille mellom det forgjengelige og det absolutte. Med denne utviklingen forvitrer troen på kunstens nedarvede, tidløse og klassiske idealer. Slike idealer blir i Baudelairens tenkning forkastet som verdiløse og tomme. En sådan tro på det bestående kjennetegner imidlertid det han betegner som *fremskrittsoptimismen*, ideen om at samtidens sannheter og verdier er noe mer enn flyktige og forgjengelige størrelser. I *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* skriver Baudelaire at "det dannede mennesket oppdikter tenkningen om fremskrittet for å overkomme sin egen forgjengelighet og sitt forfall."<sup>14</sup> I lys av menneskets forfall og forgjengelighet fremstår troen på fremskrittet som illusorisk og kontradiktorisk, som en tro på tidløse idealer som samtidig er blind for flyktigheten i disse idealene. Som en utvei på problemet med å opprettholde troen på tidløse og evige idealer, griper Baudelaire til den kunstneriske moderniteten. I det moderne finner kunsten som vist en mulighet for å "utvinne det evige av det flyktige" (Baudelaire 1987, s. 114).

Modernitetsbegrepet hos Baudelaire må leses ut fra betydningen om et *nå*, det som har med *nåtiden* å gjøre, eller også det *nye*. Selv om tenkningen om det moderne allerede forekommer i hans tidligste kunstkritikker, er det først i "Det moderne livs maler" at begrepet for alvor får sin utforming. Essayet handler om tegneren Constantin Guys som Baudelaire hyller som en stor kunstner, eller snarere verdensmann, fra sin egen samtid. Constantin Guys ville nettopp ikke bli omtalt som kunstner, og helst ikke bli omtalt i det hele tatt. Baudelaire anonymiserer ham derfor med initialene C.G. gjennom hele teksten. Det er verdt å merke seg at C.G. ikke forholder seg til noen overlevert kunsthistorie, men snarere er å betrakte som en autodidakt. Han forkaster dermed etablerte kunstideal, noe som ifølge Baudelaire stiller ham i en spesielt egnet posisjon til å gripe det som er nytt og moderne. Mens kunstnere er spesialister som må betraktes lik "fuskere i faget" som er "knyttet til palletten som slaven til jorden" og som

---

<sup>13</sup> "La dualité de l'art est une conséquence fatale de la dualité de l'homme" (1961, s. 1154).

<sup>14</sup> "L'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance" (Baudelaire 1886, s. 9–10, min oversettelse).

projiserer ”drømmer malt på lerretet”, må C.G. derimot betraktes som en verdensmann som ”forholder seg til verden i sin helhet” og ”vil vite, forstå og vurdere” og ikke minst ”erindre alt” (Baudelaire, 1987, s. 108–111).<sup>15</sup> Han er en ”åndelig borger av universet”, og sist, men aller mest, lever han i et uforbeholdent nå (ibid.).<sup>16</sup> Der Baudelaires klassiske kunster må liknes med en som fåfengt forsøker å holde fast på såkalte tidløse og gamle konvensjoner i en tid hvor slike idealer har blitt avdekket som falske og forgjengelige, har C.G. forlatt disse idealene til fordel for en gjenkjennelse av modernitetens flyktighet og en søken etter et uforbeholdent *nå*.

Betoning av det moderne nået medfører en endring i oppfatningen av det skjønne. I Baudelaires tekst gjennomgår skjønnheten en spaltning i et evig, uforanderlig, allment og klassisk element, og et relativt element som dreier seg om det spesielle og tilfeldige, det som har med omstendighetene og epokens mote og moral å gjøre. Om det siste skriver han at ”[u]ten dette annet element [...] ville det første være ufordøyelig, intetsigende, ikke egnet for og ikke tilpasset menneskenaturen” (1987, s. 103).<sup>17</sup> Det relative elementet må sies å stå i sammenheng med bevisstheten om det temporale, flyktige og forgjengelige. Det evige elementet står på sin side i et slags motsetningsforhold til dette, og ville på egen hånd ha fremstått som ”ikke tilpasset menneskenaturen”. Dette medfører at den kunstneriske skjønnheten er å finne i ens egen samtid eller nåtid, snarere enn i tradisjonelle idealer. Med andre ord er skjønnheten å finne i moderniteten. ”Moderniteten er det midlertidige, det flyktige, det tilfeldige, den andre halvdelen av kunsten, den andre halvdelen av det evige og uforanderlige,” fremholder Baudelaire videre (1987, s. 114).<sup>18</sup> I og med denne ”andre halvdelen av kunsten” skjer det et brudd med et tidløst, ideelt og transcendent begrep om skjønnhet til fordel for et mer *immanent* skjønnhetsbegrep som har tatt modernitetens forgjengelighet inn over seg. Skjønnheten kan med dette ikke lenger søkes utenom det flyktige og foranderlige, og det tidløse får heller ingen fattbar eksistens utenom modernitetens flyktighet. I et slikt syn må de kunstneriske idealene søkes i det forbigående og temporale, snarere enn i nedarvede konvensjoner. Dette medfører at kunstens skjønnhet får en *historisk* snarere enn en tidløs verdi.

Baudelaires oppvurdering av moderniteten og nået gjennom verdensmannen C.G. viser mot en uunngåelig begrensning: Vi lever i en temporalisert og relativisert verden uten evige idealer å se til. Selv ikke arven fra den antikke epokens verdier innehar varige kvaliteter i dette synet. C.G. illustrerer nettopp dette gjennom sin autodidakte atferd. Hans kunnskaper er

---

<sup>15</sup> ”de purs manœuvres”, ”attaché à sa palette comme le serf à la glèbe”, ”rêves peints sur toile” og ”homme du monde entier”, ”veut savoir, comprendre, apprécier”, ”se souvenir de tout” (1961, s. 1158–1160).

<sup>16</sup> ”citoyen spirituel de l’univers” (1961, s. 1158).

<sup>17</sup> ”Sans ce second élément [...] le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine” (1961, s. 1154).

<sup>18</sup> ”La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable” (1961, s. 1163).

selvtilegnet, og hans kjennskap til tegnekunsten er selvlært. Hans hurtig nedtegnete skisser vitner om en forkastning av klassiske og tidløse idealer for kunsten (utenom det flyktige), og hans tilfeldige motiver er utelukkende hentet fra det samtidige. I Baudelaires syn blir det flyktige ved C.G.s tegninger en uomgjengelig betingelse for kunstens skjønnhet. “Dette midlertidige, flyktige element i kunsten, som så ofte er i forandring, det har De ikke rett til å forakte eller se bort fra. Fjerner De det vil De nødvendigvis havne i den abstrakte og ubestemmelige skjønnhetens tomhet, som Evas skjønnhet før syndefallet,” skriver han (1987, s. 114–115).<sup>19</sup> Slik kan moderniteten pekes på som det som gjør at skjønnheten og kunsten lar seg formidle. For at skjønnheten ikke skal virke abstrakt og ubestemmelig er den nødt til å formidles gjennom det som tilhører en spesifikk tid eller periode. Gjennom denne forbindelsen til det spesifikke beholder skjønnheten likevel en forbindelse til det abstrakte og evige gjennom en form for *transcendens gjennom immanens*. I innsikten om at det ikke eksisterer noen evige og transcendent størrelser utenom det moderne, åpnes med andre ord en mulighet for at et slikt transcendent moment kan komme til syne gjennom skjønnheten i det nåtidige og flyktige. Slik får Baudelaires ønske om å ”utvinne det evige av det flyktige” – ”tirez l’éternel du transitoire” – aktualitet.

Hva er så dette flyktige som det evige kan komme til uttrykk gjennom? Det kan se ut som om Baudelaires kunstneriske modernitet innehar to dimensjoner. På den ene siden fremstilles den som det som har med samtidens felles verdier og konvensjoner å gjøre. Dette må sies å være det som muliggjør formidlingen av det skønne i kunsten. På den andre siden viser modernitetsbegrepet til det punktet der det flyktige slår over i det evige, og dermed i det abstrakte som ikke lar seg forstå. I denne andre betydningen betegner det moderne en størrelse som vanskelig kan formidles. En måte å betrakte det på kan være ved å vise til et selvforglemmende nå hvor det individuelle slår over i det allmenne og kollektive, som det Baudelaire beskriver som sannheten i ”det umiddelbare inntrykk” (1987, s. 117).<sup>20</sup> Slike umiddelbare inntrykk oppstår som følge av en karakteristisk innstilling til omgivelsene, som blir beskrevet gjennom skikkelser som flanøren, barnet, observatøren og barbaren, eller tilstander som uavlatelig nysgjerrighet, beruselse og rekonvalesens. Alle disse bemerkningene lar seg anvende om C.G., og kan samtidig sies å kulminere i Baudelaires begrep *naïveté* (naivitet). Det dreier seg om en uavhengig, lidenskapelig og fordomsfri måte å sanse på hvori subjektet går helt opp i sanseintrykkene sine. “Det er et jeg som er umettelig i sin higen etter ikke-jeget, og som

---

<sup>19</sup> “Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d’une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l’unique femme avant le premier péché” (1961, s. 1163–1164).

<sup>20</sup> “l’impression” (1961, s. 1166).

uopphørlig gjengir det og uttrykker det i bilder som er mer levende enn livet selv. Det ustadige og flyktige livet,” skriver Baudelaire (1987, s. 111).<sup>21</sup> Higenen etter ”ikke-jeget” i ”[d]et ustadige og flyktige livet” må samtidig sees som en higen etter det som er vedvarende og stabilt, med andre ord etter det evige aspektet ved skjønnheten.

De to tidsdimensjonene ”evig” og ”flyktig” i Baudelaires kunstneriske modernitet blir i de Mans tolkning sett på som gjensidig utelukkende. I sin lesning av ”Det moderne livs maler” fester han seg ved tilsynelatende selvmotsigende uttrykk som ”erindringen av nået” og ”representasjonen av nåtiden”,<sup>22</sup> og fremholder det åpenlyst paradoksale i disse. På grunnlag av dette berømmer han Baudelaire for å fremvise den paradoksale strukturen som uunngåelig preger fremstillingen av det moderne i kunsten. Det moderne nået står i de Mans forståelse i et motsetningsforhold til det flyktige og temporale. Dermed ser han moderniteten kun som en tidløs og abstrakt størrelse som, i Baudelaires ord, ”ikke [er] tilpasset menneskenaturen”. Det moderne blir med andre ord en størrelse som ikke kan begripes. Derfor blir også enhver påpekning av det moderne som noe annet enn en negativ størrelse paradoksal. Slik de Man ser det finnes det altså ingen mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige”. Dermed kan Baudelaires forestilling om det moderne livs skjønnhet som et estetisk ideal sies å gå tapt. De Mans lesning av modernitetsbegrepet hos Baudelaire vil bli gjenstand for nærmere fokus i kapittelet om de Man, avsnitt 3.2.

I motsetning til de Man fokuserer ikke Fried på det paradoksale i Baudelaires essay. Han ser sammenstillingen av det evige og det flyktige som en estetisk mulighet, selv om en slik sammenstilling rent logisk utgjør et paradoks. I sin artikkel ”Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet” (1984) fremholder han at utsagnet om ”erindringen av nået” ikke utgjør noen selvmotsigelse, men snarere fungerer som et viktig estetisk kriterium i Baudelaires kunstkritiske virke.<sup>23</sup> I Frieds forståelse lar Baudelaires modernitetsbegrep seg lese som en forløper til Edouard Manets malerier. Både Baudelaire og Manet forsøker, slik han ser det, å etablere en varig nyhetsverdi (*presentness*) i kunsten gjennom et modernistisk nå. En forskjell mellom Manet og Baudelaire er imidlertid, ifølge Fried, at der Manet søkte det moderne innenfor malerkunstens tradisjonelle rammer, fant Baudelaire det nødvendig å fri seg fra de konvensjonelle kunstformene for å gripe det absolutt moderne. Dette

<sup>21</sup> ”C’est un moi insatiable du non-moi, qui, à chaque instant, le rend et l’exprime en images plus vivantes que la vie elle-même, toujours instable et fugitive” (1961, s. 1161).

<sup>22</sup> ”la mémoire du présent” og ”la représentation du présent” (1961, s. 1165 og 1153, min oversettelse).

<sup>23</sup> Dette kriteriet må betraktes som estetisk ettersom det bygger på følelser. Fried skriver om Baudelaires *Salon de 1846* at “[i]t may be the emphasis on passion, indeed on strong personal feeling of every kind [...] everywhere in the *Salon*, that has prevented commentators from taking wholly seriously the possibility that a single criterion is in fact at work throughout it. But what if that criterion operates in the realm of feeling, if it is itself a feeling or complex of feelings, and if, moreover, as Baudelaire as much as says, no conflict between the claims of reason and of passion exists within his conception of the critical enterprise?” (1984, s. 510).



tyder på at deres håndtering av fortiden arter seg forskjellig. Der Manet søker det nye i kontinuitet med tidligere malerier, viser Baudelaires modernitetsbegrep mot et brudd med malerkunsten og dens nedarvede konvensjoner. Et forsøk på å skape en vedvarende verdi gjennom det modernistiske nået er imidlertid tilstede hos begge, slik Fried ser det. Det er først og fremst Manet som vil utgjøre fokuset i kapittelet om Frieds modernisme.

Der Fried åpner for en mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige” gjennom sitt modernistiske nå, er nået, i sin evige umiddelbarhet, gått fullstendig tapt i de Mans forståelse. De Mans og Frieds ulike tolkninger av Baudelaires modernitetsbegrep peker i to radikalt motsatte retninger. De Man tolker modernitetsbegrepet som paradoksalt. Som det vil fremgå i neste kapittel, viser han til tenkningen om en mulig forbindelse mellom det tidløse og det temporale som *en estetisk feilslutning*. Fried synes derimot å vektlegge begrepets ikke-paradoksale side gjennom *presentness*, som viser mot en mulighet for kunstens vedvarende nyhetsverdi. I det følgende kapittelet vil de Mans syn på modernitetsbegrepet og ditekunstens modernitet bli presentert. Det vil bli lagt vekt på hans temporalitetsforståelse og dens betydning for hans tenkning om estetikk. I forlengelsen av dette vil også hans etiske posisjon bli diskutert. Deretter følger et kapittel om Frieds modernisme hvor de samme momentene vil bli tatt opp i forbindelse med Frieds tenkning.

## 3. Paul de Mans modernitet

---

### 3.1. Den moderne kunstens paradoks

Som nevnt over, fremholder de Man at tanken om å gripe det umiddelbare nået, om å være *absolument moderne*, slik Arthur Rimbaud har uttrykt det (i *Une saison en enfer*), ikke lar seg virkeliggjøre. Tanken blir stående som et urealiserbart ønske, som en uoppnåelig utopi. I dette kapittelet om de Mans modernitet vil fokuset ligge på hans tenkning om det moderne slik den fremstår i essayene “Literary History and Literary Modernity”, “The Rethoric of Temporality” og “Phenomenality and Materiality in Kant”.<sup>24</sup> Disse essayene blir alle viktige i den videre fremstillingen av hans teorier når det kommer til tenkningen om henholdsvis modernitetsbegrepet, temporalitet og estetikk. Kapittelets første halvdel vil konsentrere seg om modernitetsbegrepet og de Mans tenkning om temporalitet, mens den andre halvdel vil ta for seg hans syn på estetikken med utgangspunkt i Kant. Det vil også bli gitt en drøftning av etiske implikasjoner ved disse oppfatningene. Denne innledningen vil i første omgang gi en presentasjon av de Mans tekstproduksjon med fokus på de essayene som har blitt viktige for hans tenkning om modernitet, temporalitet og estetikk. Begreper som *retorikk* og *materialitet* slik de anvendes i essayene, vil også bli introdusert ettersom dette blir viktige begreper i den videre fremstillingen av de Man. Videre vil fokuset rettes mot de Mans ståsted i den litteraturfilosofiske retningen *dekonstruksjon*, som er en forutsetning for tenkningen om moderne kunst som paradoksal.

Den mest betydningsfulle delen av Paul de Mans litteraturkritiske og litteraturteoretiske virke strekker seg fra 1950-tallet til begynnelsen av 1980-tallet, og er gjengitt i syv essay- og artikkelsamlinger utgitt i perioden 1971 – 1996. *Blindness and Insight* (2006a) og den posthumt utgitte *Aesthetic Ideology* (2002) vil utgjøre hovedfokuset her, men også *Resistance to Theory* (2006b) og *Allegories of Reading* (1979), så vel som enkelte av hans tidligere artikler utgitt i *Critical Writings* (1989), er konsultert. Hans tidlige artikler skiller seg imidlertid fra de senere tekstene i et vesentlig henseende: Mot slutten av 1960-tallet gjennomgikk de Mans teorier et skifte i fokus som i ettertid er omtalt som hans *retoriske vending*.<sup>25</sup> Der størrelser som temporalitet og bevissthet utgjorde et fokus i de tidlige tekstene, overtok senere et mer språklig

---

<sup>24</sup> “Literary History and Literary Modernity” og “The Rethoric of Temporality” er hentet fra *Blindness and Insight* (2006a). “Phenomenality and Materiality in Kant” er hentet fra *Aesthetic Ideology* (2002).

<sup>25</sup> Lindsay Waters betegner dette imidlertid som en “Benjaminian turn” i forordet til de Mans *Critical Writings* (1989, s. lvii), idet fokuset på allegorien står sentralt i denne vendingen. De Mans tenkning om allegorien er i stor grad påvirket av Walter Benjamin.

fokus hvor retoriske termer fikk forrang. Begrepet om det retoriske i de Mans tenkning begrenser seg til å betegne språkets figurale aspekter, og det understrekes at begrepet må forstås som “the study of tropes and of figures ([...] not in the derived sense of comment or of eloquence or persuasion)” (de Man, 1979, s. 6). Språkets figuralitet skulle altså komme til å utgjøre et hovedfokus i hans senere tekster. Som en illustrasjon på overgangen til en retorisk terminologi hos de Man, blir essayet “The Rhetoric of Temporality” fra 1969 (2006a) viktig. Essaytittelen viser både bakover i tid, med begrepet om temporalitet, men peker også fremover, med retorikk-begrepet. De Man skriver om dette essayet at:

With the deliberate emphasis on rhetorical terminology, it augurs what seemed to me to be a change, not only in terminology and in tone but in substance. This terminology is still uncomfortably intertwined with the thematic vocabulary of consciousness and of temporality that was current at the time, but it signals a turn that, at least for me, has proven to be productive. (2006a, s. xii)

De Man vektlegger her den substansielle endringen som har funnet sted i hans teorier i og med den retoriske vendingen. Denne endringen behøver imidlertid ikke å bli betraktet som et brudd i hans tenkning. “The Rhetoric of Temporality” vil i dette kapittelet stå sentralt som et eksempel på hvordan fokuset på språkets figuralitet i de Mans senere tekster oppstår i kontinuitet med hans tidlige teorier. I denne forbindelsen vil det være avgjørende å vise hvordan tenkningen om temporalitet og bevissthet fortsatt ligger til grunn for hans tekster, også etter den retoriske vendingen. Dette skyldes at temporaliteten synes å være nedfelt i de språklige figurene, slik han leser dem.

Fokuset på språkets figuralitet har også en parallell i de Mans tidlige tenkning om bevissthet fordi han ser bevisstheten som en språklig konstruert størrelse. Dette blir blant annet tydelig i hans senere essay “Hypogram and Inscription” fra 1981 (2006b). Her skriver han at “consciousness is language, and nothing else” (2006b, s. 41). Den språklig konstruerte bevisstheten fremstår samtidig som *temporal* i de Mans tenkning. I den forstand står den i motsetning til det moderne nået som han betrakter som en tidløs størrelse. Moderniteten kan altså verken gripes i den temporale bevisstheten, eller beskrives ved hjelp av de språklige tegnene som også har temporaliteten som sin forutsetning. Motsetningsforholdet mellom modernitet og historie, mellom det tidløse nået og den flyktige temporaliteten, vedvarer altså å utgjøre en konflikt i de Mans teorier etter den retoriske vendingen. Dette blir ikke minst tydelig i essayet “Literary History and Literary Modernity” (2006a) som er essensielt for forståelsen av modernitetsbegrepet i hans tenkning. Også dette essayet skriver seg fra overgangsperioden hos de Man. Her vektlegges umuligheten av å begripe det moderne nået i lesningen av teksten annet enn som et illusorisk moment. Dette nåets tidløshet kan aldri oppfattes av bevisstheten som er begrenset til en temporal sfære. Dermed blir litteraturens og språkets modernitet stående som

ubegripelig. Ingen kan formidle hva den består i. “Literary History and Literary Modernity” vil utgjøre et viktig utgangspunkt for fremstillingen av de Mans begrep om det moderne i neste avsnitt i dette kapittelet om de Mans modernitet.

Modernitetsbegrepet inngår ikke som en del av de Mans senere retoriske begrepsapparat ettersom det ikke utelukkende refererer til en språklig størrelse. Modernitetens tidløshet kan imidlertid gjenfinnes i hans senere tekster i det han kaller bokstavens eller inskripsjonens *materialitet*. Språkets *materielle* nivå viser mot ordenes lydlige og visuelle forutsetninger. Det betegner de rent fysiske sidene av språket forut for all forståelse og mening: lydbølgenes vibrasjoner og pennens møte med papiret (inskrripsjonen). I likhet med moderniteten peker materialiteten mot et tidløst opprinnelsepunkt som er fraværende for bevisstheten og forståelsen. Begrepet om det materielle blir essensielt når det kommer til de Mans polemisering mot estetikken i “Phenomenality and Materiality in Kant” (2002). Slik han ser det, impliserer estetisk erfaring en misvisende ideologisk forestilling om totalitet og helhet. Hans tilnærming til det estetiske er imidlertid rent lingvistisk og tillater ingen sanselig eller følelsesmessig dimensjon. Som en følge av dette blir estetikken for de Man stående som et paradoksalt forsøk på å overgå bevissthetens temporale begrensning, på å ”utvinne det evige av det flyktige”. Andrzej Warminski fremholder i introduksjonen til de Mans artikkelsamling *Aesthetic Ideology* at “[r]ather than ending up in ‘aesthetic ideology,’ these truly critical texts instead leave us with a ‘materialism’” (Warminski 2002, s. 6). Der den estetiske nytelsen tilslører og dekker over det paradoksale i kunstens higen etter noe som transcenderer den flyktige tidsdimensjonen, fremprovoserer materialiteten og det moderne en bevissthet om umuligheten i dette. Dette eksemplifiseres fremfor alt i de Mans polemikk mot Kants estetik som den fremstår i seksjonen om det sublime i *Kritikk av dømmekraften* (1995). Essayene “Phenomenality and Materiality in Kant” og “Kant’s Materialism” er blant de Mans senere tekster. Førstnevnte forelå som manuskript bare få måneder før hans bortgang i 1983.<sup>26</sup> “Phenomenality and Materiality in Kant” vil stå sentralt i fremstillingen av de Mans kritiske tenkning om estetikken senere i denne omtalen av hans modernitet. Hans tenkning om det estetiske bærer også med seg *etiske* implikasjoner. Polemikken mot estetikken kan sies å bunne i at han ser det estetiske som uetisk. Avslutningsvis i dette kapittelet vil de etiske og estetiske implikasjonene ved de Mans avvisning av det moderne nået bli tatt i betraktning. Dette er medvirkende for hans syn på den moderne kunstens paradoks.

---

<sup>26</sup> De Man planla en ny bok om estetik som aldri ble fullført innen han avgikk med døden. Boken er imidlertid posthumt utgitt under tittelen *Aesthetic Ideology* som en samling av essay og foredrag hvorav noen av tekstene er ufullførte. Blant de mest ferdige tekstene finner vi “Phenomenality and Materiality in Kant”, som ble sendt som et signert manuskript til en konferanse de Man selv ikke kunne delta i grunnet sykdom.

Oppfatningen av den moderne kunsten som paradoksal må først og fremst sies å skrive seg fra de Mans ståsted i den litteraturfilosofiske retningen *dekonstruksjon*, og den store innflytelsen denne tenkningen har hatt siden 1960-tallet. Selv om dekonstruksjon er en litterært orientert filosofisk retning som først og fremst fokuserer på språk og litteratur, har den også hatt stor betydning utenfor litteraturens område.<sup>27</sup> Det er mulig å si at synet på det paradoksale i ideen om en moderne kunst skriver seg fra den dekonstruktive tenkningens fokus på språklige motsetninger. Særlig tydelig blir dette når det kommer til lesningen av ulike tekster. I en introduksjon til temaet skriver Derek Attridge at den dekonstruktive tenkningen på mange måter kan sies å tilkjenne seg som en fremgangsmåte for tekstlesning. “[I]t is possible, although inevitably misleading to summarize ‘philosophical deconstruction’ as a method of reading,” understreker han (1992, s. 8). Den dekonstruktive lese måten søker altså å fremheve de språklige motsetningene og aporiene. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* fremholder at “[d]econstructive readings [...] must always set to work within a text, giving it a close analytical reading to uncover the *aporia* or undecidable moment in the text” (Gras 1993). Den dekonstruktive tenkningen kan slik sies å fremheve det som er paradoksalt og ubestemmelig. Dette gjør det aktuelt å se nærmere på paradokstekningens opphav i dekonstruksjon. Videre følger derfor en fremstilling av dekonstruksjon og dennes betydning for de Mans tenkning, samt for tenkningen om den modernistiske kunsten som paradoksal. I denne fremstillingen vil det kun bli lagt vekt på de momentene ved den dekonstruktive tenkningen som blir viktige som et bakteppe for de Man.

Den dekonstruktive tenkningen får innflytelse i og med den franske filosofen Jacques Derridas arbeider. Blant annet har hans begrep *différance* båret med seg en forståelse av språket (og de språklige tegnene) som kan gjenkjennes i tekstene til de Man. *Différance*-begrepet er komplekst, men til grunn for begrepet ligger en tenkning om språket som betegnende for et fravær snarere enn en tilstedeværelse av mening: “Language as *différance* makes the fulfillment of [...] desire for truth and presence impossible” (Gras 1993). Med andre ord er ikke språket i stand til å erverve de tingene det omtaler. Isteden er det formet av tegn som står der istedenfor tingenes nærvær. Derrida skriver at “[t]egnet representerer det nærværende i sitt fravær. [...] Tegnet ville altså være det utsatte nærvær” (2006, s. 103). Nettopp en slik tegnforståelse ligger til grunn for de Mans tenkning. Hans dekonstruktive ståsted gjør det vanskelig å vise til noen bestemt betydning i de språklige tegnene. Mening blir ansett som noe utenomtekstlig eller

---

<sup>27</sup> Eksempelvis har den innflytelsesrike franske dekonstruktivisten Jacques Derrida skrevet om maleri i *La Vérité en peinture*. Den største innflytelsen på kunsthistorisk tenkning har imidlertid funnet sted som en følge av fokuset på tegn i den dekonstruktive, og i den relaterte poststrukturalistiske, tenkningen (se Timmermann 2001). Det er ikke plass til å komme inn på dette her.

utenomlingvistisk som aldri kan påpekes som noe annet enn fravær (utsatt nærvær) i språket. Forfatterens ønske om å skape mening gjennom språket ser dermed ut til å være fånyttet. De språklige figurene vil alltid avvike fra og motsette seg forfatterens intensjon. Den paradoksale strukturen som finnes i teksten oppstår som følge av en mangel på forbindelse til opprinnelig eller autentisk mening. Når en slik mening holdes for å være fraværende i teksten, blir det ikke mulig å se frem til annet enn “interminable commentary, continual reinterpretation, and misreading which will never produce any self-authenticating ground to halt the lateral displacement of signifiers ad infinitum” (Gras 1993). Denne uavlatelige meningsforskyvningen markeres gjennom signifikantens kontinuerlige forskyvning. Det blir dermed umulig å vise til noe endelig signifikat og noen endelig betydning i de språklige tegnene. I de Mans tenkning leder dette til et syn på språket som uegnet til å fremme sanne utsagn om virkeligheten.

Hos de Man kan dekonstruksjonen sies å bli trukket ut i sin ytterste konsekvens. I hans forståelse blir det betydningsbærende signifikatet fullstendig forkastet som illusorisk og fiktivt, mens signifikanten får fritt spillerom.<sup>28</sup> I *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* hevdes det om de Mans teorier at “[t]he free play of the signifier becomes absolute, while the historical signified becomes the transitory and illusory ‘presence’ in which the free play embodies itself” (Gras 1993). I hans tekster blir det et mål å avsløre det han mener er illusoriske og fiktive aspekter ved den historiske og forbigående betydningen som tillegges språket gjennom signifikatet. Dette blir mulig siden alle språklige formuleringer uunngåelig har noe motsetningsfylt og inkonsistent ved seg, slik han ser det.

Synet på den modernistiske kunsten som naiv i troen på mening gjennom det nye, har blitt en utbredt oppfattelse som på ingen måte er unik for de Man. I dette kapittelet vil fokuset ligge på hvordan denne oppfattelsen arter seg i hans litteraturteoretiske tekster. Lesningen av Baudelaires essay ”Det moderne livs maler” i ”Literary History and Literary Modernity” utgjør en nøkkelrolle i denne forbindelsen og vil stå sentralt i neste avsnitt. Videre følger en undersøkelse av temporalitetsforståelsen og dennes tilknytning til den språklige figuren allegori i de Mans essay ”The Rethoric of Temporality”.<sup>29</sup> Allegorien blir viktig som en bakgrunn for hans tenkning om temporaliteten og fraværet av det moderne nået. Den står samtidig som en motsats til symbolet, som han betrakter i sammenheng med det estetiske. Fokuset rettes siden mot de Mans estetikkforståelse slik den kommer til uttrykk i hans lesning av Kant. Estetikken blir for de Man en motsats til det moderne fordi den skaper illusorisk mening der moderniteten

---

<sup>28</sup> De Mans begrep om språkets materialitet kan sees som den ytterste konsekvensen av dette. Der signifikanten uunngåelig er knyttet til signifikatet står materialiteten uten tilknytning til noen slik meningsbærende størrelse.

<sup>29</sup> Når det kommer til det allegoriske har ikke de Man bare hentet inspirasjon fra (Derridas) dekonstruksjon, men også fra Benjamins lesning av allegorien i *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*.

bryter med, og for alltid er avskåret fra, all slik meningsskaping. I forlengelsen av de Mans tenkning om estetikken følger en diskusjon av denne tenknings betydning for hans *etikkbegrep*. Først skal vi imidlertid se hvordan tolkningen av Baudelairens *modernité* danner et viktig grunnlag for de Mans formulering av modernitetsbegrepet, som han altså leser i et dekonstruktivt perspektiv.

### 3.2. Modernitet versus historie

Som allerede vist, formulerer Baudelaire moderniteten *både* som flyktige tendenser i samfunnet og som det som i sin ytterste konsekvens slår over i et tidløst, selvforbyggende nå. I de Mans syn på det moderne, derimot, har den flyktige og temporale dimensjonen blitt fullstendig sjaltet ut. Moderniteten blir for ham stående som et absolutt og umiddelbart nå som er berøvet all form for temporalitet, og isteden slår helt over i det tidløse og abstrakte. Den er dermed en størrelse som er ”intetsigende, ikke egnet for og ikke tilpasset menneskenaturen,” slik Baudelaire uttrykker det (1987, s. 103). Med andre ord fremstår det moderne for de Man som en størrelse som er uegnet for den temporalt betingede og begrensede menneskelige forståelsesevnen, og ikke kan la seg begripe gjennom den.<sup>30</sup> Moderniteten kan dermed kun vises til negativt, som et fravær. Dette står i motsetning til det flyktige og temporale som i hans syn er ”tilpasset menneskenaturen” og bevissthetens forståelsesevne. Den totale mangelen på tilknytning mellom de to størrelsene ”evig” og ”flyktig” i de Mans *ressonement*, utgjør et hovedgrunnlag for hans tenkning i paradokser. Vi kan se det i oppfatningen av det paradoksale ved den modernistiske kunsten, men det kommer også til syne i forståelsen av språket som arbitrært og motsetningsfylt. Dette blir ikke minst tydelig i essayet ”Literary History and Literary Modernity” fra 1969 hvor mange av de Mans tanker om modernitetsbegrepet er samlet. Her får motsetningsparet ”evig” og ”flyktig” en analogi i opposisjonen mellom ”modernitet” og ”historie”. Der modernitetsbegrepet i hans forståelse viser mot det evige og tidløse, står hans begrep om historien for det flyktige og temporale. Det er altså ikke slik i de Mans tenkning at det moderne fremmer en mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige”. Moderniteten står snarere som fullstendig assimilert med det evige, uten noen som helst forbindelse til den flyktige dimensjonen.

I ”Literary History and Literary Modernity” (2006a) setter de Man moderniteten og det moderne opp mot det historiske i litteraturen og kunsten. Han hevder at kunstneriske

---

<sup>30</sup> Slik blir moten for de Man (i motsetning til for Baudelaire) ikke en impuls til noe nytt, men snarere ”what remains of modernity after the impulse has subsided, as soon – and this can be almost at once – as it has changed from being an incandescent point in time into a reproducible cliché, all that remains of an invention that has lost the desire that produced it” (de Man 2006, s. 147).

uttrykksformer til enhver tid innskriver seg i et paradoksalt spenn mellom modernitetens tidløse umiddelbarhet og historiens temporalitet. De kan ikke hengi seg til en ren repetisjon av fortiden, og må således frembringe noe nytt og moderne. Samtidig er de uavlatelig knyttet til historien. Litteraturen og kunsten ser slik ut til å eksistere i en vedvarende konflikt mellom modernitet og historie. Konflikten oppstår fordi det i de Mans tenkning ikke finnes noen kontinuitet mellom de to størrelsene, og litterære og kunstneriske uttrykksformer må dermed befinne seg i *bruddet* mellom modernitetens umiddelbarhet og historiens temporalitet. Den paradoksale splittelsen mellom det tidløse og det temporale er med andre ord nedfelt i litteraturens og kunstens grunnstrukturer. De Man retter først og fremst fokuset mot litterære og lyriske uttrykksformer i sin forklaring av det moderne. Idet litteraturen og lyrikken fordrer tenkning og refleksjon, kommer konflikten med det umiddelbare og moderne særlig tydelig til uttrykk her, mener han. Han fremholder at “[t]he spontaneity of being modern conflicts with the claim to think and write about modernity” (2006a, s. 142). I refleksjonen er det ingen plass for modernitetens umiddelbarhet og spontanitet. Paradokset som innstiftes i og med det moderne er altså bundet til å forsvinne idet teksten blir omdannet til tenkning og forståelse. I denne refleksjonen går det umiddelbare og moderne tapt. Det moderne eksisterer med andre ord ikke som noe begripelig moment ved tekstene. Snarere virker det betegnende for det som unndrar seg og undergraver tekstenes mening. Moderniteten kan dermed aldri vises til som noe annet enn et menings*fravær*, og som fraværende forblir den en ubestemt og ubestemmelig størrelse. Dens utilgjengelige tidløshet vedvarer å stå i opposisjon til litteraturens fattbare dimensjon, og ethvert forsøk på å begripe det moderne vil plassere moderniteten i dens motsats, historien.

Dette blir blant annet eksemplifisert i de Mans polemisering mot tidligere lesninger av moderniteten i Baudelaire diktning i essayet “Lyric and Modernity” (2006a). De Man tar her avstand fra tidligere Baudelaire-fortolkninger, først og fremst representert ved Hugo Friedrich og Hans Robert Jauss. Dette skyldes for det første at disse fortolkningene forsøker å definere hva som er moderne ved denne diktningen, noe som strider mot de Mans syn på moderniteten som en ubestemmelig og udefinerbar størrelse. Tanken om en utvikling av en moderne lyrikk plasserer snarere det moderne i sin motsats, historien. For det andre kan ikke de Man si seg enig i tanken om at Baudelaire er opprinnelsen til den moderne lyrikken. Mens etablerte litteraturhistoriske oppfatninger plasserer Baudelaire diktning i begynnelsen av den modernistiske litteraturens utvikling, søker de Man derimot å dekonstruere denne forståelsen av hans diktning som et opphav til en ny litterær retning. Hans tenkning tillater ikke noe slikt opprinnelsespunkt. I “Lyric and Modernity” blir polemikken mot de rådende Baudelaire-



fortolkningene fortrinnsvis illustrert gjennom Friedrichs *Die Struktur der Modernen Lyrik* fra 1956 (*The Structure of Modern Poetry*, 1974). Et av hans hovedpoenger i dette verket er at

Baudelaire sparked off the depersonalization of modern poetry, at least in the sense that the lyrical word no longer derives from a fusion of the poetic persona and the empirical person, which fusion had been a goal of the romantics (Friedrich, 1974, s. 20)

Baudelaire blir med dette betraktet av Friedrich som begynnelsen på en såkalt *depersonaliseringsprosess* i den moderne lyrikken. Dette er en prosess som, i de Mans ord, gradvis er antatt å løsrive språket fra enhver utenomlingvistisk referanse, enten det er snakk om dikter-jeget eller diktets mening: “Ultimately, the function of representation is entirely taken over by sound effects without reference to any meaning whatever” (2006a, s. 172). De Man kan imidlertid ikke si seg enig i denne oppfatningen. Slik han ser det, har Friedrich bidratt til å fremme en allment akseptert lesning av Baudelaire og den moderne poesien som begynnelsen på en kontinuerlig bevegelse mot ”abstraksjon” og bort fra referanser til utenomlingvistisk mening, en bevegelse som har et kulminasjonspunkt i Mallarmés diktning. I de Mans oppfatning blir det ikke mulig å lese og begripe poesien som en abstrakt størrelse. Isteden argumenterer han for at språkets refererende egenskaper er absolutt umulige å unngå. Det vil si at det er ugjørlig ikke å knytte språk til mening, selv om språket samtidig også alltid vil unndra seg denne meningen ved at ulike lesere til ulike tider uunngåelig legger ulike meninger i tekstene. Dette meningsmangfoldet står i veien for det såkalte abstrakte nivået i diktningen. Abstraksjonen, som hos Friedrich er ment å vise til det som er moderne ved poesien, blir dermed ikke mulig å påvise. Moderniteten og abstraksjonen blir begge størrelser som er umulige å begripe, og i litteraturen kan de dermed ikke vises til som noe annet enn negativ betydning – som et fravær. Baudelaire diktning lar seg altså ikke klassifisere på grunnlag av en betraktning av hans tekster som særskilt abstrakte eller særskilt moderne. Tekstenes modernitet lar seg med andre ord ikke formidle. Diktningen er snarere bundet til det meningsmangfoldet som nødvendigvis oppstår i ulike lesninger av én og samme tekst.

Som en motsetning til det moderne og tidløse nået, lar diktningen seg, i de Mans forståelse, ikke klassifisere én gang for alle. Den må snarere gripes som en del av den flyktige og temporale tidsdimensjonen. ”[P]oetry is the constant negation of the eternal,” skriver han i en av sine tidlige tekster, ”Process and Poetry” fra 1956 (1989a, s. 67). Modernitetens tidløshet blir bare mulig som et negasjonsmoment i forståelsen av diktningen. Den eksisterer kun som en fraværende forutsetning for lesningen. Dette kommer av at det modernes tidløse dimensjon bare kan gripes i flyktige og tidvise – ikke tidløse – bruddstykker. Baudelaire diktning er dermed bare moderne i den forstand all diktning er moderne, det vil si at den innehar en dimensjon som

ikke kan gripes fullt ut. Som vist over tenker de Man at alt språk er i besittelse av en slik ubegripelig dimensjon. Språket som begripelig størrelse kan med andre ord aldri fremvise modernitetens tidløse og absolutte dimensjon. Som en illustrasjon på den moderne, tidløse dimensjonen viser de Man blant annet til Friedrich Nietzsches begrep *Leben*, eller *liv*. Impulsen som ligger bak dette begrepet er et ønske om såkalt “absolute forgetting”, hevder han, altså et ønske om å glemme alt som har eksistert forut for en nåværende situasjon for slik ”å leve i nået” (2006a, s. 147). Dette er ifølge de Man den radikale impulsen som ligger bak all modernitet. Med innføringen av dette perspektivet kan det se ut til at det hos de Man gis to forklaringer på moderniteten. Der han tidligere har vist til det moderne som en (negativ) størrelse ved litteraturen, viser han her til det moderne som en *utenomlingvistisk* og rent sanselig størrelse. De to størrelsene peker imidlertid mot det samme da moderniteten hele tiden står som det som ikke kan gripes an i tanken og som er tapt for enhver bevissthetsoperasjon. De Man påpeker videre at Nietzsches *Leben* ikke synes å være realiserbart innenfor menneskets bevissthetsrammer. Dette kommer av at det må betraktes som en umulig øvelse å utslette all fortid. Ønsket om å glemme fortiden kan videre ikke sees uavhengig av ønsket om å skape en ny opprinnelse. De Man fortsetter med å påpeke at “[m]odernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure” (2006a, s. 148). Den moderne kunstens omfavnelse av nået er i de Mans syn samtidig et ønske om frihet fra fortidige og nedarvede autoriteter. En slik frihet ville muliggjøre en opprinnelse til noe nytt, en mulighet for å skape noe annerledes og moderne. Men siden det moderne for de Man utgjør en abstrakt og utilgjengelig størrelse, blir også denne opprinnelsen en umulighet. Å fremholde Baudelaire som *opprinnelsen* for en *moderne* litteratur peker slik mot et dobbelt paradoks: “He is not the father of modern poetry but an enigmatic stranger,” konstaterer de Man (2006a, s. 184). Som en gåtefull fremmed – ”an enigmatic stranger” – beholder han likevel noe av modernitetens ubegripelighet og utilgjengelighet.

Det er altså ikke den etablerte oppfatningen av Baudelaire som den moderne lyrikkens opphav som blir viktig for de Mans tenkning om moderniteten, men snarere det Baudelaire i sine tekster skriver *om* det moderne. Kilden til dette finner han først og fremst i det allerede omtalte essayet ”Det moderne livs maler”. Som nevnt påpeker de Man at Baudelaire i dette essayet gjør bruk av paradokser og motsetningsfylte konstellasjoner som ”representasjonen av nåtiden” og ”erindringen av nået”. Slik han ser det, oppstår Baudelairens paradoksale begrep om det moderne som følge av en oppmerksomhet på nået som konstituerende for den estetiske erfaringen. Som hos Nietzsche forutsetter imidlertid dette nået en fortrenkning av det fortidige, og i de Mans lesning er Baudelaire fullstendig bevisst det paradoksale ved denne

fortrengningen. En slik form for sammenstilling av temporære ambivalenser manifesterer seg samtidig i C.G.s skisser som, i Baudelaires fremstilling, er en sammenfatning av det flyktige og temporale i en enhetlig, billedlig fremstilling (de Man 2006a, s. 157). Opposisjonen mellom den flytende temporaliteten og den formgitte helheten i C.G.s skisser utviskes imidlertid i det de Man kaller for *varigheten* (*duration*) i disse skissene (noe han også hevder er tilfellet i Baudelaires tekst). C.G. skaper nemlig tegninger som utgjør “a constant new beginning” (de Man 2006a, s.158). De har noe uavsluttet over seg fordi de ikke danner en formfullendt helhet. “The final closing of the form, constantly postponed, occurs so swiftly and suddenly that it hides its dependence on previous moments in its own precipitous instantaneity,” skriver de Man (2006a, s. 158). Han hevder altså at avhengigheten av et tidligere øyeblikk skjules, eller gjemmes, gjennom varigheten i C.G.s spontane skisser. Derigjennom skjules også avhengigheten av fortiden. Baudelaire makter slik å finne en måte å representere nået i moderniteten på. Det er imidlertid et aber med denne fremstillingen: Dette kan kun skje som *fiksjon*.

Sammenstillingen av paradokser kan igjen illustreres gjennom karakteren Constantin Guys som både må betraktes som fiktiv og som virkelig idet han også eksisterer som en reell skikkelse utenfor litteraturen. Bruken av denne skikkelsen illustrerer ifølge de Man litteraturens begjær etter å bevege seg utenfor kunstens rammer og mot livet, øyeblikket og moderniteten. Det er altså snakk om en draging mot handling og autonom mening som eksisterer utenfor språket. I denne forbindelsen viser de Man til Baudelaires påstand om at Guys demonstrerer ”et jeg som er umettelig i sin higen etter ikke-jeget” (Baudelaire 1987, s. 111). Dette jeget, som er metafor for et subjekt, viser fremfor alt tilbake til selve teksten, hevder de Man. Jeget blir altså lik teksten ”som er umettelig i sin higen” etter det utenomtekstuelle, etter moderniteten og det moderne livet. Higenen etter ”ikke-jeget” illustrerer hvordan litteraturen er en størrelse som uavlatelig peker bort fra seg selv, og som ikke er konstant. Oppfyllelsen av en slik higen må betraktes som en umulighet idet den kun kan la seg gjennomføre på et fiktivt nivå. Ønsket om å delta i moderniteten ender som en ren fiksjon. Avgrunnen mellom ”jeget” og ”ikke-jeget”, mellom litteraturen og virkeligheten eller litteraturen og moderniteten, *kan* altså fremstilles som kontinuitet. Litteraturen *kan* søke å dekke over avgrunnen og slik skape en illusjon om at den fremmer en virkelig modernitet. Denne illusjonen vil imidlertid aldri være annet enn en fiksjon, og fiksjonen kjennetegnes i sin tur som annerledes enn virkeligheten og annerledes enn moderniteten og nået. Slik vil Baudelaires tekst paradoksalt nok på én og samme tid både vise til og ikke vise til moderniteten. Det som *virkelig* er moderne, kan imidlertid aldri fremstilles som en fattbar størrelse i språket. Det eneste fremstillingen av det moderne kan gjøre, er å peke bort

fra seg selv, mot en virkelighet, et nå, eller en modernitet den alltid samtidig vil være forskjellig fra. Baudelaires fremstilling av det moderne ender altså i en fremstilling av språkets og litteraturens paradoksale og arbitrære struktur, ifølge de Man. Med dette trekker de Man den konklusjonen at Baudelaire, i sin higen etter det moderne, fremviser en form for selvrefleksjon i språket, og dette gjelder ”Det moderne livs maler” så vel som hans poetiske tekster. Med andre ord benytter han seg av ”a form of language that knows itself to be mere repetition, mere fiction and allegory, forever unable to participate in the spontaneity of action or modernity” (de Man 2006a, s. 161). Baudelaires tekster innehar altså, ifølge de Man, en bevissthet om språkets avskårthet fra moderniteten og det utenomlingvistiske (”ikke-jeget”). I dette henseendet må hans diktning betraktes som selvrefleksiv.

Som det fremgår av sitatet over (jf. ”mere fiction and allegory”), oppstår det selvrefleksive nivået i Baudelaires diktning som en følge av den *fiktive* og den *allegoriske* dimensjonen. Fiksjon og allegori har en sammenheng i de Mans tenkning idet de begge uttrykker en bevissthet i språket om dets arbitrære forhold til sitt meningsinnhold. *Allegorien* har evnen til å avsløre at språket potensielt er mangetydig og uberegnelig, idet den peker mot flere ulike betydninger på én gang. Dermed bidrar den allegoriske dimensjonen til å skape bevissthet om språkets manglende, eller fraværende, forbindelse til en utenomlingvistisk mening.<sup>31</sup> Allegorien vil bli gjenstand for nærmere fokus i punktet om temporalitetens retorikk. Også *fiksjonen* understreker, gjennom sin avstand fra virkeligheten, at språket slett ikke har en forankring i distinkte, utenomlingvistiske meninger. Fiksjonen og det allegoriske er størrelser som de Man gjenfinder, på en mer eller mindre eksplisitt måte, i alle tekster. Det selvrefleksive momentet er altså, med varierende grad av eksplisitet, til stede i alle ytringer. Hos Baudelaire blir dette momentet særlig tydelig i og med hans fokus på det moderne. Med de Man blir det mulig å si at modernitetsfokuset fremtvinger tekstens refleksjon over sin egen arbitraritet og avskårthet fra utenomlingvistisk mening. Dette skjer fordi det moderne, slik han forstår det, aldri kan bli en del av tekstens meningsdimensjon annet enn som et selvbedrag. Modernitetsfokuset fremhever tekstens fiktive og allegoriske dimensjon og bidrar til bevissthet om dens fraværende meningsinnhold. Selve nedtegnelsen av begrepet ”moderne” eller ”modernitet” vitner om en paradoksal struktur i språket idet denne nedtegnelsen alltid vil være forbi – gått over i historien – når begrepet stilles til skue på papiret. Det som virkelig er moderne, kan aldri settes på begrep; det blir stående som en uløselig gåte i teksten. De Man skriver at “[t]he question of modernity reveals the paradoxical nature of a structure that makes

---

<sup>31</sup> Jamfør Baudelaire-sitatet over, fremholder de Man om allegorien i ”The Rhetoric of Temporality” at den ”prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self” (2006a, s. 207).

lyric poetry into an enigma which never stops asking for the unreachable answer to its own riddle” (2006a, s. 186). Forsøk på å besvare spørsmålet om tekstens modernitet gir seg utslag i et utall lesninger som i sin tur ikke kan gjøre annet enn å skape nye spørsmål. Moderniteten blir stående som det elementet ved teksten som unndrar seg alt meningsinnhold. Istedenfor å bringe tidløs og stabil betydning, frembringer det moderne et utall av flyktige forsøk på å forstå dette meningsinnholdet.

I motsetning til oppfatningen om at det moderne i kunsten skaper en mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige”, er de Man snarere opptatt av å påpeke umuligheten ved en slik utvinning. I hans oppfatning er det moderne fullstendig assimilert med det tidløse og ubegripelige nået som står i en uoverstigelig motsetning til den flyktige, og begripelige, tidsdimensjonen. Samtidig ønsker han, gjennom språkets selvrefleksive egenskaper, å peke mot den ubegripelige og utilgjengelige tidløsheten. En mulig innvending mot de Man er at han, i og med fokuset på denne ubegripeligheten, mister muligheten til å fremme positive meningsyttringer om kunsten og diktningen. I sine dikttolkninger søker han snarere å vise hvordan etablerte forståelser ikke holder mål i møte med språkets potensielle mangetydighet og manglende forankring i stabilt meningsinnhold. Hans lesninger av Baudelaire er illustrerende i dette henseendet. Baudelaire blir her stående som en moderne dikter nettopp på grunn av den innebygde motstanden mot å forstå hans tekster. Denne motstanden oppstår som en følge av det selvrefleksive nivået i disse tekstene. Det som *motsetter seg forståelse* hos Baudelaire blir dermed nettopp til det som gjør ham til en moderne forfatter. “The less we understand a poet, the more he is compulsively misinterpreted and oversimplified and made to say the opposite of what he actually said, the better the chances are that he is truly modern,” skriver de Man (2006, s. 186). Hans lesning av Baudelaire som “an enigmatic stranger” – en gåtefull fremmed – gjør ham dermed til en eksemplarisk moderne poet. Men hva denne moderniteten består i, lar seg aldri utsi én gang for alle.

Det moderne ender uunngåelig i paradoksalitet. I sin logiske og språkvitenskapelige tilnærming gjør de Man diktningen nettopp til noe ulogisk og paradoksalt. Understrekingen av at alle tekster innehar en slik ubegripelig dimensjon, henger sammen med hans utgangspunkt i dekonstruktiv tenkning. Det moderne nået blir i denne tenkningen en kilde til uløselige paradokser. I lesningen av ”Det moderne livs maler” setter de Man nettopp det paradoksale ved Baudelairens modernitetsideal i fokus. Baudelairens essay innreflekterer, slik han ser det, tekstens ubegripelige og utilgjengelige dimensjon ved å spille på det modernes evne til å frembringe fiksjoner og allegorier. Språket i ”Det moderne livs maler” fremviser altså sannheten om umuligheten av å være sant moderne, ifølge de Man. Essayet må derfor gripes som det motsatte

av det moderne, som flyktig og arbitrært. Språkets flyktighet og arbitraritet vil være fokus i neste avsnitt som tar opp de Mans polemisering mot symbolet til fordel for allegorien og dens temporale stuktur i “The Rhetoric of Temporality”. Den allegoriske figuren fremviser i de Mans tenkning hvordan synet på sammenhengen mellom språk og temporalitet umuliggjør forestillingen om evighet gjennom det flyktige. I og med allegorien blir det tydelig hvordan hans tenkning om temporalitet og det tidløses utilgjengelighet er en integrert del av hans teorier, også etter den retoriske vendingen. I kjølvannet av denne vendingen får moderniteten, som det vil fremgå, en ekvivalent i den tekstlige størrelsen *materialitet*. De Mans syn på allegorien, og den tidstenkningen som følger med dette synet, vil utgjøre temaet i det følgende avsnittet.

### 3.3. Temporalitetens retorikk

De Mans essay “The Rhetoric of Temporality” er skrevet i 1969. Det stammer dermed fra en overgangsperiode i hans tenkning der både retoriske termer, spesielt fokuset på allegorien, samt fokuset på temporaliteten er til stede. Essayet viser hvordan den retoriske terminologien som dominerer i hans senere teorier, ikke lar seg lese uavhengig av tenkningen om bevissthet og temporalitet i hans tidlige tekster. I “The Rhetoric of Temporality” illustreres dette fremfor alt gjennom allegorien. Allegorien står helt sentralt i de Mans språksyn idet han hevder at den er i stand til å åpenbare fraværet av den tidløse, moderne og materielle<sup>32</sup> dimensjonen i den språklige forståelsen. Dermed avdekker den samtidig ordenes temporale dimensjon. Der allegorien blir viktig i forståelsen av språket og litteraturen hos de Man, blir derimot symbolet, allegoriens motsats, sjaltet ut av hans språkforståelse. Symbolet står for ham som en videreutvikling av estetikkforståelsen som har oppstått i kjølvannet av Kants filosofi. Hans avvisning av symbolet som ugyldig og illusorisk, kan derfor ikke betraktes uavhengig av hans kritikk av estetisk tenkning med opphav i Kant, som vil være fokus i avsnittet under. I det følgende vil de Mans polemikk mot symbolet til fordel for aksentueringen av det allegoriske og temporale stå i fokus. Dette kan bidra til en økt forståelse av hvordan tidstenkningen i hans teorier er spaltet i to uforenlige dimensjoner: På den ene siden den tidløse moderniteten og materialiteten, på den andre siden den temporale og historiske dimensjonen. Videre vil det fremgå hvordan den temporale dimensjonen peker mot et brudd mellom fortid og fremtid, idet nået betraktes som fraværende hos de Man.

I de Mans tenkning blir symbolet betegnende for en falsk og oppkonstruert språklig figur hvor “the relation of sign to referent or signifier to signified, is fully motivated” (Godzich

---

<sup>32</sup> Begrepet om materialiteten vil bli nærmere forklart på sidene 33 – 35.

2006a, s. xxiii). I en symbolsk lesning holdes tegnet for å inneha en åpenbar forbindelse til referenten, og signifikanten til signifikatet. I forlengelsen av dette blir symbolet antatt å formidle essensiell erfaring idet den språklige fremstillingen blir holdt for å være i besittelse av en uhindret forbindelse til det fremstilte. En slik oppfatning fremstår imidlertid i de Mans tenkning som et ideologisk bedrag. Det ideologiske bedraget fortoner seg særlig tydelig når han definerer symbolet slik: “The symbol is the mediation between the mind and the physical world” (2002, s. 93). Idet intellektet fremstår som språklig konstruert slik de Man ser det, blir en forbindelse mellom det intelligible og den sanselige verden betraktet som innbilt og umulig. Formidlingen mellom de språklige tegnene og en utenomspråklig mening, fremstår i hans oppfatning som uunngåelig illusorisk og falsk. Symbolet eksisterer i denne oppfatningen ikke som annet enn en feilaktig idé som har oppstått i lesningen av romantikkens poesi. Tenkningen om en symbolsk formidling strider mot det som kan betegnes som de Mans allegoriske forståelse av språket. I hans diktlesninger søker han å fremheve språkets allegoriske sider, og han ser bort fra muligheten av symbolsk diktning overhodet. Symbolske lesninger må snarere sies å fremkalle falske og feilaktige illusjoner.

Slike illusjoner vil i de Mans forståelse bli avslørt med én gang det tidsmessige aspektet taes med i betraktningen, som for eksempel når det blir snakk om det moderne. Det illusoriske ved symbolet må altså sees som et resultat av en neglisjering av tidsaspektet. Bare gjennom denne neglisjeringen blir overgangen mellom den språklige fremstillingen og det fremstilte mulig. Dette blir fremfor alt tydelig i de Mans utsagn om at

[i]n the world of the symbol it would be possible for the image to coincide with the substance, since the substance and its representation do not differ in their being but only in their extension: they are part and whole of the same set of categories. Their relationship is one of simultaneity, which, in truth, is spatial in kind, and in which the intervention of time is merely a matter of contingency (2006a, s. 207)

Symbolet fungerer altså som den romlige enheten mellom bilde (den språklige fremstillingen) og substans (det fremstilte). Denne enheten beror på en simultanitet som ikke gir plass for bevisstheten om tidens forløp. Kontinuiteten, som kjennetegner selve kjernen i symbolet, omfatter altså ikke tidens kontinuitet. De Man vil imidlertid stemple en slik utelatelse av tiden som ugyldig som konstituerende for symbolet som språklig figur. Den temporale dimensjonen lar seg ikke overse på denne måten, mener han.

Den temporale dimensjonen frembringer kunnskap om at språket og bevisstheten er forgjengelig. Temporaliteten viser at språket ikke lar seg begripe annet enn som en flyktig størrelse, og språkets mening fremstår dermed som grunnleggende ustabil og arbitrær. Under erkjennelsen av at de språklige konstruksjonene er forgjengelige, blir det fristende å ty til illusjonen om symbolets gjenforenende egenskaper. De Man påpeker dette slik: “The temptation

exists, then, for the self to borrow, so to speak, the temporal stability that it lacks from nature, and to devise strategies by means of which nature is brought down to a human level while still escaping from ‘the unimaginable touch of time’” (2006a, s. 197).<sup>33</sup> Slik de Man ser det, fremstår en slik flukt inn i naturen – som også er en virkelighetsflukt – imidlertid som en høyst tvilsom løsning. Snarere enn den symbolske illusjonen om en overgang mellom de språklige konstruksjonene og det utenomspråklige som ikke er smittet av tidens forgjengelighet, ønsker han et mer sannferdig fokus. Denne sannferdigheten finner han i allegorien, symbolets motsats.

Allegorien virker altså illustrerende for de Mans tenkning om den flyktige og foranderlige tidsdimensjonen som utgjør den språklige forståelsen. I en av hans tidlige artikler, ”Process and Poetry” fra 1956, fremholder han som et hovedpoeng at ”poetry is the constant negation of the eternal” (1989a, s. 67). Diktningen kan ikke leses som noe annet enn en flyktig og temporal størrelse. I ”The Rhetoric og Temporality” fremgår det at den temporale og flyktige dimensjonen ikke bare er integrert i, men også virker konstituerende for, allegorien. Han skriver at ”in the world of allegory, time is the originary constitutive category” (2006a, s. 207). Der symbolet, slik det Man ser det, står for en falsk og ugyldig overgang mellom tegn og referent, så vel som signifikat og signifikant, illustrerer allegorien arbitrariteten og ustabiliteten mellom disse størrelsene. Språket kan dermed ikke fremstå som noen uforanderlig og permanent størrelse. Den allegoriske figuren kan i første omgang forklares som et brudd mellom den bokstavelige og den overførte betydningen av ord. I et dikt kan for eksempel et ords overførte betydning fremstå med en mening som ikke er forenlig med ordets bokstavelige betydningsinnhold. Allegoriens overførte betydning viser på denne måten frem uholdbarheten i den bokstavelige betydningen. Idet ordet kan inneha slike inkompatible og gjensidig utelukkende betydninger, tydeliggjøres det at det potensielt finnes et mangfold av ulike meninger i ethvert uttrykk. Ustabiliteten i språkets forhold til den utenomlingvistiske referenten (eller mellom bokstavelig og overført betydning), har i sin tur en parallell i en mer grunnleggende ustabilitet i de språklige tegnene. De Man skriver at

it remains necessary, if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it. The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this sign to be pure anteriority. (2006a, s. 207)

Det allegoriske tegnet viser tilbake på et forutgående tegn, heller enn til en utenomlingvistisk mening. Dette forutgående tegnet er imidlertid ulikt allegoriens tegn, og innehar ingen nødvendig forbindelse til allegorien. Allegorien fremviser følgelig ingen (symbolsk) enhet, men snarere et (tidsmessig) sprik. Spriket manifesterer seg i den allegoriske figurens iboende

---

<sup>33</sup> Dette er et hovedanliggende i artikkelen ”The Temptation of Permanence” fra 1955 (se de Man 1989b, s. 30–39).



spaltning mellom inkompatible tegn som umulig kan opptre samtidig. Allegorien finner dermed sted i den manglende sammenhengen mellom forutgående og etterfølgende tegn. Disse tegnene er aldri forenlig, og det eksisterer ingen kontinuitet mellom dem.

Allegoriens konstruksjon kan sies å fremvise hvordan nået ikke har noen plass i de Mans tenkning. Mangelen på kontinuitet mellom forutgående og etterfølgende tegn vitner om fraværet av et konsoliderende nå. Isteden fremstår allegorien som spaltet i uforenlige tegn som ikke lar seg sammenholde i noen totalitet. I denne spaltningen blir tegnenes mening av sekundær viktighet, ifølge de Man, idet referansen til det forutgående tegnet undergraver referansen til et utenomlingvistisk meningsinnhold. Snarere enn å peke på tekstens utenomlingvistiske mening, peker altså allegorien tilbake på teksten og de språklige tegnene som ikke samsvarer. De Man skriver om dette manglende samsvaret at

[w]hereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, [the allegory] establishes its language in the void of this temporal difference. (2006a, s. 207)

Den temporale forskjellen mellom tegnene som aldri kan opptre samtidig, hensetter med andre ord allegorien i et temporalt tomrom.

De Mans allegoriske figur må sees som symptomatisk for en mer grunnleggende mangel på stabil betydning i språket. Ved at den retter fokuset mot de språklige tegnene fremfor mot den utenomlingvistiske meningen, gjør den oppmerksom på hvordan språket som helhet står uten kontakt med noe stabilt meningsinnhold. Et slikt innhold må betraktes som fraværende i de språklige tegnene. All språklig forståelse er for de Man bundet til å fremstå som flyktig og temporær i lys av dette fraværet. Når språket likevel blir tillagt en tilsynelatende stabil betydning, tyder dette på at vi har å gjøre med en (symbolsk) illusjon. I de Mans allegoriske språksyn blir det vanskelig å vise til en overgang mellom språket og de utenomlingvistiske størrelsene. Allegorien må derfor sies å være mindre illusorisk enn de symbolske figurene. Slik de Man ser det peker allegorien, i sin egenskap av å kunne vise tilbake på teksten, mot fraværet av det *materielle* nivået i den språklige forståelsen. Materialiteten i språket står i hans tekster som betegnende for språkets sanselige kvaliteter, og viser til ordenes lydlige og visuelle forutsetninger. Det materielle nivået kommer forut for all innsikt og forståelse og eksisterer som en tidløs forutsetning for alt språk. Idet allegorien avslører at språket kun lar seg forstå som flyktig og temporalt, viser den samtidig til umuligheten av å forstå den tidløse og materielle dimensjonen i språket. Den materielle dimensjonen blir stående som fullstendig utilgjengelig.

I henhold til de Mans tenkning innehar språket en iboende mangel på en identifiserbar opprinnelse eller original modell. Med en slik oppfatning mistes kontakten med forfatteren til

ethvert språklig utsagn: “there is no way back from his fictional self to his actual self,” skriver de Man (2006a, s. 219). Forfatteren kan ikke betraktes som noen opprinnelse til, eller som innehaver av, meningen bak en tekst. Hun eller han må derimot betraktes som fraværende fra teksten. Det eneste sporet som vitner om forfatterens eksistens er *inskripsjonen* (*the inscription*), bokstavenes rene og skjære materialitet forut for alt meningsinnhold. I artikkelen “Hypogram and Inscription” fremholder de Man at

[t]o write down *this* piece of paper (contrary to saying it) is no longer deictic, no longer a gesture of pointing rightly or wrongly, [...] but the definitive erasure of a forgetting that leaves no trace. It is, in other words, the determined elimination of determination. (2006b, s. 42–43)

Forfatterens inskripsjon som markerer tilblivelsen av teksten er blottet for ethvert betydningsinnhold. Bare som et absolutt tap av mening og utvisking av all forståelse, eksisterer denne inskripsjonen, eller materialiteten. Her ser vi en forbindelse til de Mans forklaring av det moderne. Også det moderne kan, slik han ser det, bare gripes gjennom en slik utvisking av forståelse og “absolute forgetting” (de Man 2006a, s. 147). Artikkelen “Hypogram and Inscription” viser altså til en sammenheng mellom det tidløse nået og de Mans begrep om inskripsjonens materialitet. Med Hegel som eksempel fremholdes det at

[p]articularity (the here and now) was lost long ago, even before speech (*Sprache*): writing this knowledge down in no way loses (nor, of course, recovers) a here and a now that, as Hegel puts it, was never accessible (*erreichbar*) to consciousness or to speech. [...] unlike the here and the now of speech, the here and the now of inscription is neither false nor misleading: because he wrote it down, the existence of a here and a now of Hegel’s text is undeniable as well as totally blank. (2006b, s. 42)

Begreper som ”her” og ”nå” fremstår alltid som fiktive i språkets meningsdimensjon. Idet forfatteren satte pennen på papiret var de derimot virkelig *her* og *nå*. Dette øyeblikket er imidlertid ikke tilgjengelig for leseren. I likhet med det moderne kan inskripsjonens materialitet kun vises til som fravær, og i likhet med det moderne kan den også vise til en fraværende opprinnelse (tekstens opprinnelse). Dessuten er begge dekonstruerende størrelser i teksten. De kan sies å vise til den samme tidløse og utilgjengelige dimensjonen. De Man skriver at “certain dimensions of specific texts are beyond the reach of a theoretical model” (2006b, s. 43). Den tidløse moderniteten og materialiteten må sies å være slike størrelser hinsides teoretiske modeller og fattbar innsikt.

Der begrepet om moderniteten dominerte i de Mans tidlige tekster, overtar begrepet om den tekstlige materialiteten i hans senere, mer retorisk orienterte, teorier. De Man innskriver altså modernitetens tidløse dimensjon i begrepet om språkets materialitet. Ved å fokusere på umuligheten av å gripe denne dimensjonen, åpner han for et meningsundergravende nivå i språket som gjør all språklig forståelse betinget av en flyktig temporalitet. Det tidløse nåets, og materialitetens dekonstruerende egenskaper, viser seg tydeligst gjennom allegorien, som peker

på umuligheten av en slik opprinnelig og tidløs dimensjon i språket. Allegorien fremholder umuligheten av å fastholde vedvarende betydninger i språket, og denne umuligheten fremstår i sin tur som en kilde til stadig nye, og arbitrære, lesninger. I de Mans tenkning finnes det ingen vei utenom denne arbitrariteten. Der symbolet synes å bygge bro over spriket mellom fortid og fremtid, og slik sett fremmer en mulighet for nået, avviser de Man dette som en falsk illusjon og, som vi skal se, som dogmatisk og kvasi-teologisk spekulasjon. I de Mans sekulære poetikk er det ingen plass for det moderne nået. Dette understrekes i essayet “The Task of the Translator” hvor det heter at “[t]o the extent that such a poetics [i. e. de Mans poetikk] [...] is nonmessianic, not a theocracy but a rhetoric, it has no room for certain historical notions such as the notion of modernity” (2006b, s. 93). Det moderne nået er sjaltet ut av litteraturen i de Mans forståelse; symbolets tilsynelatende tidløshet er avslørt som allegorisk og temporalt. I “The Rhethoric of Temporality”, så vel som i “Hypogram and Inscription”, viser de Man altså til umuligheten av å inkorporere et her og nå i tekstens meningsdimensjon, annet enn som ideologi. Denne utsjaltningen av nået i hans tenkning vitner om en tidsoppfatning som er beslektet med allegorien. Tidsoppfatningen som ligger til grunn for hans teorier, kan leses ut av den allegoriske figuren som i sin tur er helt sentral for hans språkforståelse. Dersom de Mans tenkning om temporalitet skulle fremstilles skjematisk, kunne det oppsettes slik:

1. Fortid

2. Temporalt tomrom/utilgjengelig nå

3. Fremtid

Det temporale tomrommet tilsvarende her det moderne nået, så vel som den materielle inskripsjonen. Dette er tidløse størrelser som det i de Mans forståelse kun kan vises til negativt, og som dekonstruerer enheten i enhver tekst. Moderniteten og materialiteten står for det konstante ved de språklige utsagnene som aldri kan la seg begripe. I sin utilgjengelighet for bevissthetens temporale tenkning etterlater disse størrelsene ikke annet enn et tomrom og et sprik. De befinner seg i gapet mellom allegoriens uforenlige tegn og i bruddet mellom fortidige og fremtidige lesninger. Dermed umuliggjør de symbolets sammenbindende egenskaper, og fremviser isteden en avgrunn som det ikke er mulig å bygge bro over. Med dette fremviser de Mans tidsforståelse et brudd (mellom fortid og fremtid), snarere enn kontinuitet. Den manglende kontinuiteten oppstår i fraværet av det moderne nået. Uten dette nået blir vi stående igjen med et temporalt tomrom, en uoverstigelig kløft mellom fortidens og fremtidens temporaliteter. Dette gjør at fortiden og fremtiden står i et paradoksalt forhold til hverandre for de Man. De møtes ikke i noe syntetiserende nå. Nået fremstår snarere som en størrelse som dekonstruerer i kraft av sin utilgjengelighet og ubegripelighet. Det bemerkelsesverdige er at de Man ikke oppgir fokuset på det utilgjengelige nået. Hans oppmerksomhet blir værende i det temporale tomrommet som

ikke fremmer noen mulighet for forståelse. Hans lesninger av romantisk og modernistisk poesi må alle sies å fremvise det samme poenget: Umuligheten av å peke på stabil mening i denne diktningen og det problematiske i å uttrykke sin mening *om* den.

Snarere enn å fremme meninger om diktekunstens modernitet, søker de Man å dekonstruere all mening i tilknytning til denne kunsten. Ved å fremheve diktningens allegoriske side, viser han at den aldri lar seg begripe i noen meningstotalitet. Hans allegoriske lesninger retter isteden fokuset mot fraværet av den materielle og moderne siden ved diktene, og dermed avslører han hvordan de språklige tegnene uavlatelig viser mot total ubegripelighet. I denne tilnærmingen er det ingen plass for subjektive og positivt gitte erfaringer av diktekunsten. Det eksisterer ikke noe "her" og "nå" å oppfatte dem ut fra. Allegorien peker bort fra muligheten for et slikt utgangspunkt. Det er imidlertid ikke bare symbolet som ifølge de Man gjør et slikt utgangspunkt mulig (på falskt grunnlag); i ytterste instans er det den estetiske erfaringen som virker konstituerende for dette utgangspunktet. Den allegoriske figuren viser følgelig, i de Mans forståelse, ikke bare vekk fra diktekunstens symbolske, men også bort fra dens estetiske side:

Allegory names the rhetorical process by which the literary text moves from a phenomenal, world-oriented to a grammatical, language-oriented direction. It thus also names the moment when aesthetic and poetic values part company. Everyone has always known that allegory, like the commodity and unlike aesthetic delight, is, as Hegel puts it, 'icy and barren.' (2006b, s. 68)

I motsetning til estetisk nytelse søker de Man en nøktern og dekonstruktiv tilnærming til diktningen som i likhet med allegorien må sies å være kald og ufruktbar: "icy and barren". I hans lesninger fremstår diktningen som berøvet for all sanselighet og pasjon. Bare slik unngår han det han ser som illusjonen og det ideologiske bedraget ved symbolet og den estetiske nytelsen. Der symbolet og estetikken tilslører sannheten om den språklige erkjennelsens temporalitet, avslører allegorien at språket aldri lar seg forstå som noe annet enn en flyktig og fragmentarisk størrelse. "Allegory is material or materialistic [...] because its dependence on the letter, on the literalism of the letter, cuts it off sharply from symbolic and aesthetic syntheses," skriver de Man (2006b, s. 68). I det følgende avsnittet om estetisk ideologi vil det fremgå hvordan hans polemisering mot symbolet har en parallell i avsløringen av estetikken som det han betegner som "kvasiteologisk" ideologi. For de Man fremstår altså den estetiske nytelsen som en illusorisk og potensielt farlig fristelse som ender i ideologisk bedrag. Symbolet blir den språklige konsekvensen av denne dragningen mot ideologi. Det kan dermed betraktes som den

metaforiske varianten av estetikken. Med andre ord er symbolet den språklige figuren som fremstår som det estetiske par excellence.<sup>34</sup>

Der fokuset til nå har ligget på de Mans tidstenkning i tilknytning til språket, og hans tenkning om det moderne nået som tidløst og fraværende, vil fokuset i det følgende altså bli rettet mot hans tenkning om det estetiske med utgangspunkt i Kants filosofi. Flere ganger viser de Man til Kant som opphavet til estetisk tenkning (2006b, s. 7, 8, 25). I det følgende avsnittet vil derfor de Mans lesning av Kant bli drøftet slik den fremstår i essayet “Phenomenality and Materiality in Kant”. I denne forbindelsen er det, i tillegg til den norske utgaven av *Kritik der Urteilkraft* (*Kritikk av dømmekraften*, 1995), aktuelt å se på Henry E. Allisons velrenommerte lesning av Kants estetikk (2001), samt Christian Helmut Wenzels introduksjon til *Kritikk av dømmekraften* fra 2005. I “Phenomenality and Materiality in Kant” overfører de Man sin temporale forståelse på Kant gjennom å applisere sitt lingvistiske fokus på ham. Til tross for at oppmerksomheten i dette essayet ligger på Kant og Kants estetiske filosofi i tilknytning til det sublime, er synet som kommer til uttrykk her paradigmatisk for de Mans tenkning om det estetiske generelt. Hans retoriske lesning av estetikken arter seg som en påpekning av et paradoks, eller en diskrepans, i Kants filosofi. I siste instans peker denne diskrepansen på det paradoksale forholdet mellom det tidløse moderne, og det temporale erkjennbare. Selv om det i lesningen av Kant er hans språkorienterte fokus som dominerer, ligger altså temporaliteten allikevel fortsatt til grunn for de Mans språksyn.

### 3.4. Estetisk ideologi

Som en delproblemstilling i oppgaven vil de Mans tenkning om estetikken som *ideologi* bli drøftet. Estetikken kan i denne tenkningen sees som en motsats til det moderne og materielle. Der det moderne og materielle dekonstruerer og bryter ned, oppkonstruerer estetikken falske forestillinger og ideologier. I “Literary History and Literary Modernity” omtaler de Man estetisk erfaring som “a sense of totality and completeness that could not be achieved if a more extended awareness of time were not also involved” (2006a, s. 157). Sett i sammenheng med Baudelaires utsagn om å ”utvinne det evige av det flyktige”, kan vi si at *estetikken* representerer det som for de Man er den illusoriske sammenbindingen mellom evighet og flyktighet. Det blir videre mulig å si at selve *årsaken* til den illusoriske bindingen mellom det språklige og det utenomspråklige, samt mellom det tidløse og det temporale, for de Man ligger i det *estetiske*. Dermed blir hans

---

<sup>34</sup> Symbolet, slik de Man forstår det (i tradisjonen etter Goethe), blir dermed strengt tatt ikke å betrakte som en retorisk figur. Snarere må det betraktes som det de Man betegner som usann *estetisk ideologi* (som vil være fokus i neste avsnitt).

polemisering mot estetikken som sammenbindende størrelse også grunnen til at det moderne nået uavvendelig står i et motsetningsforhold til den flyktige og språklig konstruerte bevisstheten.<sup>35</sup> Polemiseringen mot estetikken som en ideologisk størrelse umuliggjør i siste instans enhver positiv meningsskaping som noe annet enn en flyktig og ideologisk forestilling. Kant blir i de Mans oppfatning opphavet til den estetiske og ideologiske tenkningen. Dette er bakgrunnen for det kritiske essayet “Phenomenality and Materiality in Kant” hvor de Man fokuserer på Kants tenkning om det sublime. I sin lingvistiske og språkorienterte tilnærming til Kant, kan han imidlertid sies å overse vesentlige aspekter ved estetikken. Det blir ikke plass for annet enn språklige størrelser i de Mans tenkning. Til syvende og sist ender estetikken i det han ser som ”kvasiteologisk” ideologi.

I det følgende vil jeg gjøre en drøftende lesning av de Mans tenkning om det estetiske slik den fremstår i “Phenomenality and Materiality in Kant”. Lesningen vil bli presentert i tre deler. I dette innledende avsnittet vil de Mans hovedanliggende i essayet, samt noen viktige begreper hos Kant bli introdusert. Deretter følger et avsnitt om de Mans syn på det paradoksale ved Kants estetikk. Her vil det fremgå på hvilket grunnlag de Man ser forbindelsen mellom det språklige og det utenomspråklige, samt det tidløse (”evige”) og det temporale (”flyktige”) som en *estetisk* funksjon. Avsnittet munner ut i noen betraktninger om hvordan de Man, i sitt språkorienterte fokus, går glipp av selve grunnlaget for den estetiske erfaringen hos Kant, det vil si det *følelsesmessige* aspektet. Det tredje og siste avsnittet i lesningen av de Mans syn på Kant viser hvordan de Man ender opp med å peke på et dekonstruerende moment i Kants estetikk som tilkjennegir seg som en ”negativ sansning”. En slik sansning er for alltid forhindret fra å bli en del av erkjennelsen og må sees i sammenheng med de Mans begrep om det moderne. Han betegner dette som ”et materielt syn”. Det materielle synet står som et tidløst nivå som er utilgjengelig for forståelsen, og som ikke kan fremme noen begripelighet eller mening. Det må sees som en dekonstruktiv størrelse som i siste instans river ned all estetisk mening. De Mans tilnærming til det estetiske må slik sies å være blottet for enhver mening og pasjon.

I “Phenomenality and Materiality in Kant” peker de Man på det han ser som et paradoksalt moment, eller en diskrepans, i Kants estetikk i *Kritikk av dømmekraften*. Det paradoksale momentet må leses som symptomatisk for all estetisk tenkning slik de Man ser det. I sin ytterste konsekvens truer denne påpekningen av det paradoksale med å undergrave koherensen i hele Kants filosofiske system. Den estetiske dømmekraften er nemlig ment å skulle

---

<sup>35</sup> Der Kant foretar en inndeling av menneskets erkjennelsesevner i forstand, fornuft og dømmekraft, opererer de Man ikke med noen slik inndeling. Han ser all evne til erkjennelse som utelukkende språklig. Dette kommer som vist til uttrykk i utsagnet om at bevissthet *er* språk (”consciousness *is* language” de Man, 2006b, s. 41). Begrepet ”bevissthet” gir freudianske assosiasjoner, og jeg vil her veksle mellom ”bevissthet” og det mer kantianske ”erkjennelse” i omtalen av de Man.

sikre en *sammenheng* i dette systemet. Sentralt i Kants tenkning om det estetiske står muligheten for en overgang – *Übergang* – mellom tilsynelatende uforenlige momenter i hans teoretiske (epistemologiske) filosofi i *Kritikk der reinen Vernunft* (*Kritikk av den rene fornuft*), og hans praktiske (etiske) filosofi i *Kritik der praktischen Vernunft* (*Kritikk av den praktiske fornuft*). De Mans fremheving av det paradoksale i tenkningen om den estetiske dømmekraften umuliggjør imidlertid denne overgangen. Uoverensstemmelsen kommer, slik han ser det, til uttrykk i flere ulike aspekter ved *Kritikk av dømmekraften*. Han finner det blant annet illustrert i motsetningsfylte utsagn som ”formålstjenlighet uten formål” (1995, s. 96), ”sammenfatningen av mangfoldet i én anskuelse” (1995, s. 128), ”dømmekraftens lovmessighet i sin frihet” (1995, s. 146), osv. Wenzel skriver i *An Introduction to Kant's Aesthetics* at

Kant is famous for drawing distinctions, and in the first two *Critiques* he took great care to distinguish between nature and freedom, the general and the particular, the possible and the actual, understanding and sensible intuition, and, most fundamentally, appearance and the thing in itself. But here in the third *Critique*, and even more so in his later writings, we see that his wish to bridge these gulfs is becoming increasingly pronounced. (2005, s. 124)

Dette ønsket om brobygging, som Wenzel peker på her, blir imidlertid umulig i henhold til de Mans tenkning. Slik han ser det, viser alle de ulike motsetningsforholdene tilbake til den samme fundamentale diskrepansen som han kritiserer Kant og estetikken for. Denne diskrepansen må i sin ytterste konsekvens sies å bunne i de Mans fokus på det tidløses utilgjengelighet for menneskets bevissthet og i hans understrekning av motsetningen mellom ”det evige” og ”det flyktige”. Hans kritikk kommer først og fremst til uttrykk ved at han appliserer sin språkorienterte og dekonstruktive tilnærming på *Kritikk av dømmekraften*. Likevel er det grunnlag for å hevde at det er den underliggende *temporale tenkningen* som utgjør hovedgrunnen til at de Man ikke kan akseptere ønsket om brobygging i Kants tenkning om den estetiske dømmekraften.

Den delen av *Kritikk av dømmekraften* som omhandler den estetiske dømmekraften inneholder to bøker, ”Analytik des Schönen” (”Det skjønnes analytikk”) og ”Analytik des Erhabenen” (”Det sublimes analytikk”). De Mans dekonstruktive lesning tar først og fremst utgangspunkt i dømmekraften slik den arter seg i seksjonen om det sublime. Det sublime kjennetegnes for Kant av en betraktning som oppstår i sinnet i kontakt med fenomener som er for uhyrlige, eller for kolossale, til at de kan gripes ved hjelp av sansene. Karakteristisk for det sublime er at denne betraktningen fremtrer i menneskets *fornuftsevne* – som en *fornuftsidé*. I Kants terminologi inndeles menneskets erkjennelsesevner i *fornuft* (*Vernunft*) og *forstand* (*Verstand*), i tillegg til dømmekraften. Der forstanden er området for sanselig erkjennelse, må fornuften først og fremst sies å være området for den frie viljen. Forstandens oppgave er å bidra

med begrepslig forståelse om objekter ut fra gitte, regelbundne sammenhenger, mens fornuftens oppgave er å sikre en mulighet for kjennskap til sammenhenger *utover* forstandens område. Fornuften blir dermed nøkkelen til abstrakte begreper, eller ideer, som ideene om *moral* og *frihet*. I ”Det sublimes analytikk” hevder Kant imidlertid at også (uhyrlige eller kolossale) naturfenomener kan få en fremstilling i fornuften. Kants definisjon av det sublime i § 29 er illustrerende i dette henseendet: ”[Det sublime] er en (natur-)gjenstand *hvis forestilling disponerer sinnet til å tenke seg naturens uoppnåelighet som fremstilling av ideer*” (1995, s. 143, Kants utheving). Det er denne fremstillingen av ideer i fornuftsevnen som de Man ikke kan forsone seg med. I hans forståelse fremstår fornuftsideene som tankespinn og fantasifostre snarere enn som manifestasjoner av (natur)gjenstander.<sup>36</sup> Grunnen til at Kant setter ordet natur i parentes, er at også kunstneriske frembringelser kan inngå i fremstillingen av det sublime. Som eksempler nevner Kant pyramidene i Egypt og Peterskirken i Roma. Han understreker imidlertid at naturen i mange henseender er bedre egnet til å fremkalle slike inntrykk. Synet på hans estetikk som en forløper for modernistiske kunstpraksiser tenderer imidlertid mot å assimilere hans filosofi med tenkningen om kunst.

For å forklare de abstrakte fornuftsideene hos Kant nærmere er det verdt å se på hva han skriver om *innbildningskraften*.<sup>37</sup> Som Wenzel understreker i sin introduksjon til Kants estetikk er innbildningskraften hos Kant ikke bare fantasi (i motsetning til hva de Man kan synes å tenke) (Wenzel 2005, s. 152). Innbildningskraften er fortrinnsvis knyttet til det sansbare og kan karakteriseres som en evne til å fange opp og å skape kreative forbindelser mellom det som er gitt gjennom sansene. Videre har den en evne til å inngå i relasjon med både *forstanden*, som er området for sanselig erkjennelse, og *fornuften*, som er området for den frie viljen. I opplevelsen av det sublime kommer innbildningskraften til kort i møte med de overveldende sanseintrykkene, og en erkjennelse av disse sanseintrykkene i *forstanden* blir umulig. Dermed inngår innbildningskraften isteden i relasjon med *fornuften*. Dette er, ifølge Kant, å betrakte som en opphøyelse. Siden fornuften makter å fremkalle en idé om det som for forstanden (den sanselige erkjennelsesevnen) fremstod som ubegripelig, blir våre sjelsevners (sinnets) suverenitet i forhold til det sanselige demonstrert. Denne tenkningen om fornuftens suverenitet kan de Man ikke si seg enig i idet han ser all erkjennelse som språklig og temporalt begrenset. Han kritiserer innbildningskraftens overgang fra forstanden til fornuften. Til syvende og sist ser

---

<sup>36</sup> Fornuften og fornuftsideene spiller også en rolle i den andre halvdel av Kants utlegning om den estetiske dømmekraften ”Det skjønnes analytikk”. De Mans kritikk av Kants estetikk har imidlertid utgangspunkt i ”Det sublimes analytikk” fordi estetikkens dogmatiske og ideologiske aspekter, slik han ser det, kommer særlig tydelig til uttrykk her. Hans bedømmelser er imidlertid ment å omfatte hele Kants estetiske filosofi, og, i forlengelsen av dette, en forståelse av estetikken i generell forstand.

<sup>37</sup> Begrepet om innbildningskraften – med ”d” – er oversatt i henhold til den norske oversettelsen (1995). D’en er tatt med for å vise til det aktive, billedskapende momentet ved denne evnen (Hammer 1995, s. 32)



han forholdet mellom fornuften og sanseinntrykkene som illusorisk og paradoksalt. Dette vil være fokus i det følgende avsnittet.

### 3.4.1. Paradokset i Kants estetikk

De Mans kritikk av ”Det sublimes analyttikk” kan inndeles i to hovedmomenter. For det første kritiserer han innbildningskraftens evne til å formidle mellom sanseinntrykkene og fornuften. For det andre hevder han at fornuftsiden overhodet ikke kan bringe noen innsikt i de overveldende sanseinntrykkene. De to momentene henger sammen, men innledningsvis vil de her bli behandlet hver for seg. De Mans kritikk kan bidra til å vise hvordan han ser estetikken som hovedsete for den illusoriske sammenbindingen mellom det språklige og det utenomspråklige, det evige og det flyktige. Kritikken blir illustrerende for hvordan *all* meningsskaping til syvende og sist er å betrakte som illusorisk, slik han ser det. Videre vil det fremgå hvordan de Man baserer sin kritikk på en lingvistisk tilnærming som ikke tar høyde for det ikke-begreplig og følelsesmessige aspektet hos Kant. I de Mans avvisning av følelsene fremstår hans tilnærming til estetikken som tømt for mening – med hans egne ord ”icy and barren” (2006b, s. 68). Denne tilnærmingen dekonstruerer i siste instans enheten i Kants filosofi.

De Mans kritikk av innbildningskraftens overgang mellom sanseinntrykkene og fornuftsiden går ut på at overgangen arter seg som en reduksjon snarere enn som en ekspansjon. Istedenfor å vektlegge fornuftens overlegenhet i forhold til forstandens erkjennelsesevne, påpeker de Man nemlig at ethvert forsøk på å bevege seg fra det sanselige og perseptuelle til fremstillingen av en idé om dette, i beste fall vil resultere i en ideologisk villfarelse. En slik ideologisk villfarelse viser seg med særlig stor tydelighet i Kants tenkning om det sublime, hevder han. Grunnen til dette er at forestillingen om det sanseoverskridende og ubegrensede ved naturen, rent logisk ikke vil kunne gripes som noen enhetlig og endelig fremstilling. Fornuftens behov for en fremstillelig idé lar seg derfor ikke kombinere med opplevelsen av (natur)fenomenene, som i sin ubegrensethet ikke kan sammenfattes under noe slikt enhetlig og totalt inntrykk. Overgangen mellom de sanselige forestillingene og fornuftsiden fremstår dermed i de Mans tenkning som et paradoksalt forsøk på å totalisere det ikke-totaliserbare.

Det finnes eksempler hos Kant på at han ser fornuftens operasjoner nettopp som et slikt forsøk på totalisering.<sup>38</sup> I § 26 i *Kritikk av dømmekraften* skriver han at

---

<sup>38</sup> Totaliseringen foregår på to plan ettersom Kant skiller mellom det matematisk og det dynamisk sublime. Mens det matematisk sublime er rettet mot ekstensjon (rom), dreier det dynamisk sublime seg om bevegelse (tid). Det er ikke plass for å redegjøre for denne distinksjonen her.

[f]or enhver gitt størrelse [...] krever fornuften totalitet. Den forlanger følgelig sammenfatning i *én* anskuelse [...] Fra denne fordringen unntar den ikke engang det uendelige (rom og fortid); snarere gjør den det uunngåelig å tenke det uendelige (i den alminnelige fornuftens dom) som *fullstendig gitt* (i sin totalitet). (1995, s. 128)

Denne sammenfatningen av sanseinntrykkene ”i *én* anskuelse” i Kants tenkning om det sublime er ikke bare filosofisk betenkelig, men også symptomatisk for en langt mer omfattende forseelse, i henhold til de Mans forståelse. Å vise til det som for sansene fremstår som overskridende og ubegrenset som fattbart og ”*fullstendig gitt*”, vitner i denne forståelsen om et uheldig forsøk på å skjule den underliggende arbitrareteten, og i siste instans materialiteten, som i hans syn kjennetegner all erkjennelse (som han betrakter som språklig). Slik de Man ser det, har mennesket overhodet ikke tilgang til noen form for totalitet. Fordi menneskets bevissthet, i likhet med språket, er fanget i tidens flyktighet, vil den aldri kunne befatte seg med noe annet enn temporale bruddstykker. Tenkningen om en såkalt sammenfatning av det uendelige ”i *én* anskuelse” fremstår dermed som en lite heldig ideologisk illusjon om å ”utvinne det evige av det flyktige”. I en vid forstand preger slike illusjoner *enhver* anskuelse som peker mot enhetlig forståelse og meningsfullhet, i de Mans oppfatning. De er alle uttrykk for det han viser til som *estetisk ideologi*.

Dette har allerede ledet over i det andre momentet i de Mans kritikk av Kant som omhandler fornuftsideaens pålitelighet med hensyn til de overskridende (natur)fenomenene. Det dreier seg altså ikke bare om en feilkobling mellom sanseinntrykk og fornuftens fremstillinger. I bunn og grunn handler det, for de Man, om en langt mer utbredt og feilaktig hypotese om disse fremstillingenes formålstjenlighet overfor naturen. Med hans ord: “[T]o translate the abstractions of reason back into the phenomenal world of appearances and images” (2002, s. 84). Her blir det nødvendig å se nærmere på Kants tenkning. Oppfatningen om at de overveldende sanseinntrykkene som innbildningskraften kommer til kort i møte med, likevel skal kunne gripes ”i *én* anskuelse” i fornuften, kan fremstå som forholdsvis kryptisk. Som Henri E. Allison bemerker, kan det ut fra dette være nærliggende å anta at det sublime “is a mere fiction or ‘phantom of the brain’” (2001, s. 314), slik de Man gjør i sin lesning av Kant. Allison presiserer imidlertid at dette ikke er Kants standpunkt. “Kant’s position is that we may perfectly well think an infinite totality as given, though not as given for a human or, more generally, a finite, sensibly conditioned intellect,” fremholder han (2001, s. 321). Det er altså ikke snakk om at vi kan forstå og begripe totaliteten, selv om vi kan tenke oss muligheten for en slik totalitet. Istedenfor å fremholde at de overveldende inntrykkene lar seg definere og sette på et bestemt begrep, viser Kant at det går an å *tenke muligheten* for å gripe disse ”i *én* anskuelse”, om enn ikke for menneskets erkjennelsesevner. Begrepet om å *tenke* blir viktig i denne sammenheng.

I henhold til Kant viser ikke begrepet til konseptuelle erkjennelser, men snarere til en anskuelse på et *ikke-konseptuelt nivå* (1995, s. 144).

For Kant blir det i denne sammenhengen viktig å vise at kapasiteten til ”å *tenke* dette gitte uendelige uten motsigelse,” beviser en evne i menneskets sinn som ”overgår enhver sanselig målestokk” (1995, s. 129). Med andre ord demonstrerer denne kapasiteten fornuftens overlegenhet over forstanden og den sanselige erkjennelsen. Det er nettopp fornuften, som i Kants filosofi viser til vårt anlegg for å tenke moralsk, som må betraktes som kilden til det sublime, slik han ser det. Allison kommenterer at “the actual object of respect turns out to be the idea of humanity in ourselves, that is, the idea of our nature as autonomous moral agents, which is then [...] transferred to the natural object that occasions the whole process” (2001, s. 326). For Kant viser denne ideen (“the idea of humanity in ourselves”) til en evne i mennesket som overgår og overskrider det rent sanselige. Men det som for Kant fremstår som et bevis for fornuftens suverenitet, arter seg imidlertid i de Mans lesning som et uttrykk for menneskets begrensede og temporale bevissthet.

Slik de Man oppfatter det, kan ingen evner i menneskets erkjennelse fremstå som suverene. Dette beror på at han ser erkjennelsen, eller bevisstheten, som språklig, og dermed like flyktig og arbitrær som språket. I denne språklige tilnærmingen må imidlertid de Man sies å gå glipp av det vesentlige ved den estetiske erfaringen hos Kant, som ligger i det *ikke-konseptuelle nivået*. I denne forbindelsen blir det avgjørende hvordan Kant og de Man forstår ”tenkning” forskjellig. Der Kant opererer med en mer omfattende betegnelse som innlemmer det ikke-konseptuelle, har de Man en snevrere og rent lingvistisk tilnærming. I de Mans syn er språket uomgjengelig for vår tilgang til verden. Det blir mulig å innvende at hans lingvistisk baserte teori er for trangsynt i lesningen av Kant. Idet han betrakter erkjennelsen som utelukkende språklig, taper han av syne det ikke-konseptuelle, og dermed forbindelsen mellom det sanselige og fornuften. Snarere enn å se fornuften som formålstjenlig for sanseintrykkene, ser han to uforenlige størrelser som står i et paradoksalt forhold til hverandre. For de Man blir altså overgangen mellom fornuft og sansning en illusjon. Fornuftens fremstilling av enhetlig mening kan i hans syn aldri være uttrykk for noen suverenitet, men snarere en feilslutning. Hans tenkning om den totale mangelen på overgang mellom sansemessige inntrykk og fornuftsider hos Kant, står som et eksempel på hvordan han til syvende og sist betrakter *all* erkjennelse som illusorisk og tømt for innhold. I tapet av det sanselige blir fornuften stående som et ideologisk bedrag. Den blir for alltid fanget i språkets flyktighet og arbitraritet, avskåret fra alt genuint meningsinnhold.

Ved slik å redusere Kants tenkning til rent språklige kategorier gjør de Man estetikken til en paradoksal størrelse. Dermed går han også glipp av det essensielle ved Kants tenkning om det estetiske. Wenzel påpeker om Kant at

[Kant] wants to see his own distinctions overcome, of course not on the level where they were drawn – there they shall remain as they are – but from a higher point of view. [...] this higher point of view is that of an almost God-like non-human understanding: an ‘intuitive understanding.’ (2005, s. 124)

Kants påstand er ikke at vi har en slik ikke-menneskelig ”intuitiv forstand,” men at vi likevel, i den estetiske erfaringen, kan erfare en slik overvinnelse av distinksjoner og paradokser som i et forstandsmessig og begrepslig perspektiv fremstår som en umulighet. Estetikken skaper slik en mulighet for brobygging idet den gjør oss i stand til å tenke muligheten av et høyerestående og ikke-begrepslig nivå hvor motsetningene ikke vil fremstå som kontradiksjoner. I ideen om det sublime får vi en overbevisning om at det er mulig å tenke uendeligheten som en totalitet. Denne overbevisningen er ikke logisk eller begrepsmessig betinget, den er snarere tilknyttet *følelser*. Følelsene har imidlertid ingen plass i de Mans lingvistisk orienterte fokus. I hans syn blir følelser og begjær betraktet som farlige fristelser til illusorisk mening og ideologisk bedrag.

På umiskjennelig vis fremholder de Man at fornuftens idé om det sublime kun kan fungere som et *metaforisk* begjær etter totalitet – totalitet forstått som en enhet mellom mennesket som endelig og naturen som uendelig (de Man 2002, s. 88). Ved at han viser til totaliteten som metaforisk, understrekes den språkliggjøringen av Kants teorier som blir resultatet av hans lesning. Kant viser imidlertid ikke til noen forstandsmessig eller begrepslig erkjennelse, verken for fornuftens frihetsbegrep eller i forbindelse med smaksdommer. I *Kritikk av dømmekraften* fremholdes det at disse dommene nettopp ikke kan ”bevises *ut fra* et begrep” (1995, s. 221). Smaksdommen ytrer seg ikke som noen konseptuell erkjennelse, men snarere gjennom en følelse av lyst (og ulyst).<sup>39</sup> I de Mans avvisning av det ikke-konseptuelle aspektet ved Kants tenkning, går han ikke bare glipp av overgangen mellom fornuften og det sanselige, han mister også selve kjennetegnet ved den estetiske erfaringen hos Kant av syne: følelsesaspektet. Den estetiske dommen er altså i Kants filosofi ment å basere seg på *følelser* snarere enn begrepslig bestembare størrelser. De Mans lesning tar imidlertid ikke høyde for dette følelsesmomentet hos Kant. Dermed fremstår Kants estetikk i hans øyne som paradoksal, for alltid ute av stand til å bygge bro mellom det sanselige og ideene, det utenomspråklige og det

---

<sup>39</sup> Der skjønnheten i Kants tenkning er knyttet til følelsen av lyst, er det sublime også tilknyttet en følelse av ulyst. Kant skriver om det sublime at ”[f]ølelsen av det sublime er altså en følelse av ulyst som skyldes uoverensstemmelsen mellom innbildningskraftens estetiske størrelsesvurdering og fornuftens størrelsesvurdering. Men samtidig vekkes det på denne måten en lyst som skyldes overensstemmelsen mellom denne høyeste sanselige evnens utilstrekkelighet og fornuftsider” (Kant 1995, s. 132).

språklige, og det evige og det flyktige. En slik brobygging blir hos de Man betraktet som dogmatisk ideologi.

I de Mans språklige fokus blir følelsesaspektet i Kants tenkning nødt til å betraktes som en forførelse til ideologisk bedrag. Akkurat som han i sin dekonstruktive tilnærming avviser estetikken som en kilde til meningsbærende formidling mellom sanselige forestillinger og fornuftens ideer,<sup>40</sup> forkaster han altså enhver form for estetisk nytelse. Muligheten for en slik formidling mellom det som i hans forståelse fremstår som språklig bevissthet og det utenomlingvistiske, er gjenstand for en vedvarende fornektelse i hans tekster. Enhver form for tenkning om fornuftens formålstjenlighet overfor (natur)gjenstandene avvises dermed som ideologisk, eller til og med ”kvasiteologisk”. De Man skriver:

Why this incarnation of the idea has to occur is accounted for in various ways. It is, first of all, a quasi-theological necessity that follows necessarily from our fallen condition. The need for aesthetic judgement and activity, although it defines man, is the expression of a shortcoming, of a curse rather than of an excess of power and inventiveness. (2002, s. 84)

Ideens appliserbarhet på de sanselige inntrykkene, som i de Mans polemiske omtale blir betegnet som ”ideens inkarnasjon”, fremstilles her som et forsøk på å bøte på en uunngåelig tilkortkommenhet (*shortcoming*) hos mennesket. Tenkningen om en overgang mellom ideen og det sanselige betraktes dermed som uttrykk for dogmatisk overtro, snarere enn som et bevis for fornuftens suverenitet. Den estetiske motivasjonen for en overgang mellom såkalt ”phenomenal intuition” og ”semantic cognition”, er et tilbakevendende tema i de Mans litteraturteoretiske tekster som fremstiller denne overgangen som illusorisk skinn og bedrag. Estetikkens utålelighet for de Man, består i at den fremstiller dette skinnet som ekte og attraktivt. ”The aesthetic is, by definition, a seductive notion that appeals to the pleasure principle, a eudaemonic judgment that can displace and conceal values of truth and falsehood likely to be more resilient to desire than values of pleasure and pain,” skriver han (2006b, s. 64). De Mans språkvitenskapelige tenkning innebærer et fokus på det som er sant og falskt. I dette fokuset har ikke følelsesmessige verdier som ”pleasure and pain” noen plass. Det tiltrekkende ved den estetiske nytelsen kan, i hans forståelse, under ingen omstendigheter fungere som noen kilde til sannhet, snarere går den på bekostning av sann kjennskap.

De Mans tenkning om det sanselige i Kants estetikk må i ytterste instans sees i sammenheng med begrepet om det moderne nået, så vel som språkets materialitet. I neste avsnitt vil fokuset ligge på hvordan han oppdager en såkalt ”negativ sansning” i lesningen av ”Det sublimes analyttikk”. Dette kan beskrives som en form for umiddelbar og ren sansning blottet for all begripelighet. I de Mans ord ”a moment when the aporia of the sublime is no longer stated

---

<sup>40</sup> I de Mans ord: ”assimilating [...] phenomenal intuition to semantic cognition” (2006b, s. 34).

[...] as an explicit paradox, but as the apparently tranquil, because entirely unreflected, juxtaposition of incompatibles” (2002, s. 79). For de Man fremtrer dette ikke-paradoksale og rent sanselige nivået som en kortslutning og en overgang til det totalt ubegripelige. Som moderniteten må det sies å forutsette “absolute forgetting” (de Man 2006a, s. 147) og eksistere som en helt og holdent ureflektert størrelse. Med andre ord må den umiddelbare sansningen sees som ”absolutt moderne”; det vil si fullstendig utilgjengelig. Slik kan den vises til som det tidløse og evige som ifølge de Man aldri kan utvinnes av det flyktige. Som moderniteten bryter den ned all erkjennelse og erfaring snarere enn å skape ny innsikt. Den dekonstruerer til syvende og sist enhver idé om totalitet og enhet i Kants estetikk. Snarere enn å vise til den umiddelbare sansningen som moderne, tyr imidlertid de Man til begrepet om *det materielle* for å beskrive dette nivået i Kants estetikk. Det skyldes at ”Phenomenality and Materiality in Kant” er en av hans senere tekster hvor begrepet om materialiteten har blitt en etablert størrelse i hans tenkning. Påpekningen av det materielle nivået hos Kant, kan imidlertid ikke leses uavhengig av begrepet om det moderne i hans tidligere tekster.<sup>41</sup> I det følgende vil det fremgå hvordan materialiteten, som moderniteten, river ned all mening som estetikken bygger opp. Det materielle og moderne må derfor betraktes som estetikkenes motsetninger. De er blottet for sanselighet og følelser, og i dette fremstår de som totalt utilgjengelige størrelser. Materialiteten og moderniteten fungerer hos de Man som et verktøy i dekonstruksjonen av all mening. De gjør det dermed umulig å fremme positive meninger om kunsten.

### 3.4.2. Et materielt syn

I en lesning av Baudelaires dikt ”Spleen II” i artikkelen “Reading and History” fra 1982, polemiserer de Man mot tidligere oppfatninger av dette diktet. De skal ha forsøkt å skrive det inn i en Kant-inspirert tenkning. Han tar først og fremst utgangspunkt i en lesning av Hans Robert Jauss, som beskriver diktet som en overvinnelse av skrekk og angst for døden gjennom en såkalt *estetisk sublimering* (de Man 2006b, s. 69). De Man konkluderer sin tolkning med at det ikke kan være snakk om noen slik sublimering, men heller “the forgetting, by inscription, of terror, the dismemberment of the aesthetic whole into the unpredictable play of the literary letter” (2006b, s. 70). Den estetiske sublimeringen blir gjenstand for oppstykkning og fragmentering i møte med den litterære bokstaven, eller inskripsjonens (tidløse) *materialitet*. Også i Kants estetikk, i seksjonen om det sublime, finner de Man antydning til en slik åpning mot “a formal materialism that runs counter to all values and characteristics associated with aesthetic experience” (de Man 2002, s. 83). Han viderefører med andre ord sitt begrep om

---

<sup>41</sup> Materialiteten og moderniteten er nærmere omtalt i kapittel 3.3.

bokstavens materialitet i lesningen av ”Det sublimes analyttikk”.<sup>42</sup> Åpningen mot denne materialiteten skjer, ifølge de Man, i forbindelse med Kants utlegning om det sublimes såkalte ikke-teleologiske og uhildede karakter. I likhet med det skjønne skal det sublime, ifølge Kant, ikke være tilknyttet noen som helst form for (ekstern) interesse. I denne forbindelsen konstaterer han at det sublime, i kraft av sin ubegrensethet, innehar en motstand mot sanselige interesser. Han konstaterer videre at det sublime fordrer en fremstillingsmåte ”som med henblikk på det sanselige er fullstendig negativ” (Kant 1995, s. 150). Kants henvisning til en slik negativitet overfor det sanselige, er ment å henseile på vanskeligheten av å gripe de overveldende sanseinntrykkene i forstanden, den sanselige erkjennelsesevnen, og innbildningskraften. De Man leser imidlertid Kants begrep om desinteresse som en form for ”desillusjonert” sansning, en sansning som er blottet for alle illusjoner om mening og totalitet. Denne sansning må betraktes som absolutt materiell og moderne, og følgelig noe som dekonstruerer og bryter med all erfaring og erkjennelse. De Man griper fatt i denne sanselige negativiteten og omtaler en slik fremstillingsmåte som “a *material vision*” (2002, s. 82, de Mans utheving). Dette *materielle* synet blir skildret som “purely formal, devoid of any semantic depth and reducible to the formal mathematization or geometrization of pure optics” (2002, s. 83). Det er følgelig en form for persepsjon som er berøvet enhver mening og forståelse.

De Mans påpekning av Kants materielle syn må således sees i sammenheng med den tekstlige materialiteten i de Mans språkteori som fungerer som et dekonstruerende og meningsberøvende moment. I likhet med moderniteten, er materialiteten i denne teorien tilknyttet det tidløse og evige som ”ikke [er] tilpasset menneskenaturen” fordi det overskrider menneskets temporalt betingede og begrensede erkjennelsesevner. I lesningen av Kant knyttes det materielle nivået til det sanseliges tilkortkommenhet og negativitet i møte med de overveldende sanseinntrykkene. Der denne tilkortkommenheten hos Kant leder til en oppdagelse av erkjennelsens evne til å gripe sanseinntrykkene i fornuftsiden, peker den i de Mans oppfatning snarere mot det materielle nivået som medfører et *sammenbrudd* i erkjennelsen. Dette skyldes at hans språklige tilnærming som nevnt ikke tillater noen erkjennelse basert på ikke-konseptuelle og følelsesmessige fornemmelser. Isteden understreker han at “[t]he dynamics of the sublime mark the moment when the infinite is frozen into the materiality of stone, when no pathos, anxiety, or sympathy is conceivable; it is, indeed, the moment of a-pathos, or apathy,

---

<sup>42</sup> Ikke overraskende skjer de Mans oppdagelse av denne materialiteten som et ”enhetsundergravende” og ikke-estetisk moment i forbindelse med det *dynamisk* sublime. Kant skiller mellom det matematisk sublime (som er overveldende i sitt omfang) og det dynamisk sublime (som er overveldende i sin intensitet), og i tråd med Kants oppfatning knytter de Man disse størrelsene til henholdsvis ekstensjon (rom) og bevegelse (tid). Slik vi har sett, er det først og fremst i det temporale aspektet at de Man finner et opphav til diskrepansen mellom fornuftens idé og persepsjonen av (natur)gjenstandene. Derfor er det nettopp i forbindelse med det dynamisk sublime (som er tilknyttet et tidsaspekt) at de Man oppdager et slikt materielt og meningsundergravende moment.

as the complete loss of the symbolic” (2002, s. 127). Ved slik å frarøve det materielle synet enhver form for følelsesmessig innblanding, avviser de Man samtidig Kants tenkning om muligheten for å skape en overgang mellom sanseinntrykkene og fornuften. Materialiteten kan aldri bli en del av menneskets erkjennelse. Påpekningen av det materielle synet undergraver dermed tenkningen om fornuftens ideer som pålitelige fremstillinger av sanseinntrykkene. Dette skyldes at materialiteten i de Mans forståelse kun kan vises til som *fraværende*. Den motsetter seg all forståelse. I likhet med moderniteten kan den bare benevnes i negative termer, som absolutt glemsel og utvisking av all forståelse. Den overgangen som i Kants estetikk er ment å finne sted, blir dermed lagt i ruiner, og isteden får de Man anledning til å peke på et paradoksalt forhold mellom sanseinntrykkene og fornuften. Dette kommer av at hans språklige fokus overhodet ikke tillater slike utenom-konseptuelle størrelser som står sentralt i Kants estetikk. I de Mans påpekning av “a *material* vision” i det sublimes ikke-teleologiske betraktningssåte, vises det altså til et fragmenterende, meningsberøvende og dekonstruerende nivå som river ned estetikken som meningsbærende størrelse. Denne nedrivningen kan imidlertid sies å skje på feil grunnlag, idet estetikken er ment å bygge på følelsesmessige parametre, og ikke på bestemte begreper.

Kants tenkning om en overskridelse av menneskets begrensede og temporale erkjennelsesevner, blir altså umulig i og med de Mans fokus på det materielle som et dekonstruerende og meningsberøvende moment. Det materielle fokuset fremviser, ifølge de Man, en paradoksalt og selvmotsigende sammenblanding mellom det ikke-menneskelige (ubegrensede) og det menneskelige (temporalt begrensede) i *Kritikk av dømmekraften*. Kants estetikk blir dermed stående som et kroneksempel på *prosopopeia*<sup>43</sup> – som i de Mans teorier betegnes som “the master trope of poetic discourse” (2006b, s. 48). I essayet “The Epistemology of Metaphor” presiserer han omfanget av denne tropen. Han skriver her at “[i]n its most inclusive and also its etymological sense, it designates the very process of figuration as giving face to what is devoid of it” (2002, s. 46). Prosopopeia står altså for en prosess gjennom hvilken det ansiktsløse og inhumane blir fremstilt som humant. I oppdagelsen av denne prosessen kommer, ifølge de Man, estetikkens sanne ansikt for en dag – som forkledning snarere enn som sannhet. Fornuftens fremstilling av ideer er i hans syn ikke annet enn en maske som dekker over, heller enn å vise frem, naturen i sin moderne og materielle tidløse og abstrakte form. Når denne masken avsløres, vil det tidløse og abstrakte (moderne og materielle) vise seg som utilgjengelig og ikke tilpasset menneskets erkjennelsesevner. De Mans syn på prosopopeia som

---

<sup>43</sup> ”(av gr. *Prosopon*, ’ansikt’ og *poein*, ’lage, skape’; lat.  *fictio personae*, ’oppdiktning av person’), klassisk retorisk trope som betegner at begreper, ting eller dyr gis menneskelige egenskaper” (”Prosopopeia”, 1999).



den poetiske diskursens hovedtrope, og samtidig som det konstituerende momentet i Kants estetikk, indikerer at det han ser som den feilaktige sammenblanding mellom menneskets språklige ideer og ikke-språklige sanseinntrykk, i siste instans mellom det temporale og det tidløse, har sitt hovedsete i estetikken. Hans blottlegging av det estetiske som en illusorisk konstruksjon gjennom prosopopeia, avslører at den overgangen som hos Kant er ment å finne sted gjennom estetikken, i virkeligheten må betraktes som et luftslott. Dette luftslottet er ved nærmere ettersyn tvunget til å gå i oppløsning i de Mans oppdagelse av det materielle nivået i ”Det sublimes analyttikk”. Hans språklige og dekonstruktive teori etterlater ikke annet enn en uoverskridelig motsetning mellom idé og natur, det flyktige og det tidløse.

Estetikken skaper altså ifølge de Man en overgang der overgang ikke finnes. I så måte dekker den over et fravær. Den fremstiller det som er fraværende for menneskets forståelse som tilgjengelig. De Mans strategi for å avsløre denne illusjonen er å rette fokuset mot materialiteten. Materialiteten og moderniteten betegner i hans tenkning nettopp det som for forståelsen er fraværende, og som i kraft av sin utilgjengelighet dekonstruerer og river ned all illusjon om begripelighet. Fordi den er ubegripelig, kan materialiteten aldri bli en del av forståelsen. Den er i likhet med det moderne ”ikke tilpasset menneskenaturen” (Baudelaire 1987, s. 103), og kan kun vises til som en fraværende og negativ størrelse. Likevel vedvarer de Man å rette sitt fokus mot denne meningsundergravende og ikke-menneskelige dimensjonen. Han har dermed flyttet sitt eget forskningsområde fra det menneskelige og tilgjengelige, til det ubegripelige og abstrakte. I fokuset på det utilgjengelige og uforståelige ved diktningen kan han sies å frarøve språket en menneskelig dimensjon. Dette illustreres fremfor alt gjennom hans avvisning av det følelsesmessige og det ikke-konseptuelle aspektet som en betydningsfull faktor i estetikken. Slike aspekter fremstår for de Man som dogmatiske og usannferdige. Hans fokus på den ubegripelige og uforståelige materialiteten kan sees som et resultat av en søken etter en uforbeholden sannhet, en sannhet uten illusoriske momenter. Denne sannheten ligger, slik han ser det, med nødvendighet utenfor menneskets begrensede og temporalt betingede erkjennelsesevner. Det estetiske fremstår i forlengelsen av dette som ideologi, som en oppvurdering av ideen på bekostning av sannheten om denne ideens umulighet.

De Mans lesning av Kant søker i siste instans å avdekke det momentet ved hans filosofi der meningen bryter sammen og den estetiske dømmekraften fremstår som paradoksal. Han velger derfor å applisere begrepet om den dekonstruerende og meningsundergravende materialiteten på Kants tenkning. I likhet med moderniteten, har materialiteten en dekonstruerende effekt. Der moderniteten undergraver og utsletter meningen med kunsten, destruerer materialiteten estetikken og den teoretiske tenkningen om kunsten. Ved å vise til det

materielle nivået hos Kant, umuliggjør de Man overgangen mellom det sanselige i naturen og fornuftsevnen. Dette momentet i Kants filosofi er imidlertid i ytterste konsekvens et *etisk* anliggende. Overgangen mellom natur og fornuft peker i siste instans mot en mulighet for å realisere fornuftens moralske prosjekter i naturen. Estetikken er ment å vise hvordan naturen må betraktes som mottakelig for våre moralske prosjekter (Allison, 2001, s. 204).<sup>44</sup> I neste avsnitt skal vi se hvordan denne overgangen for de Man fremstår som *uetisk*. Slik han ser det blir det materielle nivået hos Kant stående som det *mest etiske* ved hans estetikk idet det avstedkommer en dekomponering av estetikken, og i siste instans undergraver enheten i hele hans filosofiske system (som for de Man er en falsk enhet). De etiske implikasjonene ved de Mans dekonstruktive tenkning om estetikken vil altså stå i fokus i det følgende. Hans kritikk av Kants forsøk på å skape en forbindelse mellom estetikken og det etiske henger sammen med et annet og alternativt syn på etikken i de Mans teorier, som kan sees som motsatt av Kants. En lesning av implikasjonene ved denne kritikken vil kunne bidra til en større innsikt i hans strategi for å omtale den modernistiske ditekunsten, samt i konsekvensene av hans tidsoppfattning.

### 3.5. Motstand mot estetikk: Etiske perspektiver

I forlengelsen av de Mans devaluering av estetikken, blir det mulig å lese et etisk ståsted ut av hans tekster. Dette etiske ståstedet er imidlertid rent negativt og står ikke i noen forbindelse med subjektets frihet til å utføre gode og onde handlinger. Det må snarere forstås med utgangspunkt i de Mans ønske om frihet fra (estetiske) illusjoner om utenomlingvistisk mening som tilgjengelig i språket og den språklige forståelsen. Slik sett handler hans etikk først og fremst om subjektets og forståelsens begrensninger. Disse begrensningene skriver seg fra umuligheten av å gripe en tidløs sannhet og et tidløst nå som noe annet en en tidvis og fragmentarisk størrelse, med andre ord umuligheten av å være ”absolutt moderne”. Fraværet av det tidløse og moderne nået i de Mans tenkning henviser alle innsikter til en illusorisk og forgjengelig sfære. Ingen erfaring som oppstår i kraft av et nå har gyldighet, slik han ser det. Det etiske blir å se sannheten i dette. For de Man blir også etikken en språklig størrelse, og som språklig størrelse er den blottet for sanselighet og emosjoner. Slike momenter har ingen plass i de Mans språkorienterte perspektiv. I dette avsnittet vil det bli lagt vekt på å vise hvordan både symbolet og estetikken bidrar til det

---

<sup>44</sup> Denne overgangen mellom natur og fornuft er til stede både i seksjonen om det skjønne og i seksjonen om det sublime i *Kritikk av dømmekraften*. Men der seksjonen om det skjønne viser til naturens formålstjenelighet for moralen, eller den frie viljen, peker seksjonen om det sublime på moralen og den frie viljens formålstjenelighet for naturen. Prinsippet om en overgang er imidlertid det samme i begge seksjonene.

de Man ser som usann og uetisk tenkning. Dette har en forbindelse til hans tenkning om det moderne nået som utilgjengelig og ute av stand til å være et opphav for estetisk erfaring.

De Mans syn på det estetiske som ideologisk har, som vist, en korrelasjon i hans oppfatning av symbolet som illusorisk og falskt. Slik han ser det, springer symboltolkningen av diktningen ut av en estetikkforståelse som har oppstått i kjølvannet av Kants *Kritikk av dømmekraften*. Både estetikken og symbolet viser til en innbilt og ugyldig overgang mellom fremstillingen og det som blir fremstilt. Symbolet må dermed betraktes som den metaforiske varianten av den estetiske tenkningen som de Man polemiserer mot i sin lesning av "Det sublimes analyttik".<sup>45</sup> I "The Rhetoric of Temporality" presiseres det om symboltolkningen av den romantiske poesien at

[i]t does not take long for a symbolic conception of metaphorical language to establish itself everywhere, despite the ambiguities that persist in aesthetic theory and poetic practice. But this symbolical style will never be allowed to exist in serenity; since it is a veil thrown over a light one no longer wishes to perceive, it will never be able to gain an entirely good poetic conscience. (de Man, 2006a, 208)

Denne påstanden om at det symbolske aldri vil kunne vinne en fullstendig ren samvittighet, skriver seg fra oppfatningen om at symbolet, i likhet med estetikken, tilslører sannheten om den språklige erkjennelsens temporalitet. Tilsløringen av denne sannheten fortøner seg som et begjær etter det utenomlingvistiske, moderne og atemporele, og den tilsynelatende oppfyllelsen av dette begjæret opptrer i de Mans teorier alltid som estetisk nytelse. Den estetiske nytelsen har imidlertid, slik han ser det, sitt opphav i en villedende feilslutning, og må dermed betraktes som en kilde til falsk og usann forståelse. I bunn og grunn bygger *alle* slike forestillinger om en overgang fra det språklige til det utenomspråklige på en estetisk feilslutning, slik de Man ser det. Han understreker at "[i]t is because we teach literature as an aesthetic function that we can move so easily from literature to its apparent prolongations in the spheres of self-knowledge, of religion, and of politics" (2006b, s. 25). Alle slike forlengelser av språklig mening til utenomspråklige områder må etter dette synet sees som dogmatisk, og i siste instans uetisk, tenkning.

Som et alternativ til estetisk og ideologisk tenkning søker de Man å dekonstruere litteraturens estetiske funksjon i sine tekster. Dette har en sammenheng med et ønske om en mer etisk fremgangsmåte i lesningen av litteraturen. Slik han ser det, innehar allegorien, i motsetning til estetikken og det symbolske, en etisk rettskaffen konstruksjon. "Allegories are always ethical," heter det i *Allegories of Reading* (1979, s. 206). Allegorier motvirker overgangen fra det språklige til det utenomspråklige. De innlemmer dessuten temporaliteten og viser dermed

---

<sup>45</sup> Når det estetiske hos Kant i tillegg er ment å fungere som et "symbol for moralen" (Kant, 1995, s. 236), fremstår moralen, eller det etiske, i *Kritikk av dømmekraften* som dobbelt symbolsk og dermed dobbelt ugyldig i de Mans tenkning.

mot umuligheten av å inkorporere modernitetens og materialitetens tidløshet i den språklige erkjennelsen. De Man betegner fokuset på det allegoriske som ”a displacement from *pathos* to *ethos*” (1979, s. 206). Stikk i strid med Kants tenkning, synes ikke de Mans begrep om etikk å gi uttrykk for subjektets frie vilje. “[E]thics has nothing to do with the will (thwarted or free) of a subject, nor *a fortiori*, with a relationship between subjects. The ethical category is imperative (i.e., a category rather than a value) to the extent that it is linguistic and not subjective,” fortsetter han (1979, s. 206). Etikken blir altså tilskrevet det lingvistiske fremfor det som har med subjektet å gjøre. Grunnen til at det allegoriske blir betraktet som udiskutabelt etisk i de Mans teorier, er nettopp at allegorier retter fokuset mot språkets arbitrære og uforenlige komponenter til fordel for den estetiske nytelsen som oppstår hos subjektet. De Mans begrep om etikken finner ikke sted i forlengelsen av noen estetisk teori. Det etiske foreligger hos ham isteden som en motsats til estetikken. Der Kants estetikk er ment å peke mot muligheten for en realiserbar etikk, forstått som subjektets evne til frihet, søker de Man snarere mot språkets arbitraritet og en umulig frihet fra alle konvensjonelle betydninger i sine lesninger av ditekunsten. Disse lesningene motsetter seg estetisk nytelse.

Kants estetiske filosofi presenterer det de Man ser som en ideologisk forestilling om subjektets suverene evne til å tenke en overgang mellom idé og sansning. Som et alternativ til dette viser de Mans etiske tenkning snarere mot erkjennelsens begrensninger. Den språklig konstruerte bevisstheten innehar i hans forståelse ingen uforgjengelige holdepunkter, og overgangen mellom den språklig ideen og den utenomspråklige virkeligheten fortoner seg kun som en flyktig illusjon. I sin etiske fremgangsmåte søker de Man mot en frihet fra disse flyktige illusjonene. Istedenfor å fokusere på erkjennelsens illusoriske innsikter, ønsker han å fremvise hvordan slike innsikter uunngåelig blender for en mer stabil og uforgjengelig sannhet; sannheten om at all erkjennelse til syvende og sist er illusorisk. Erkjennelsens manglende evne til sann innsikt infiltrerer alle de Mans tekster og gjenspeiler seg i hans litteraturteorier. Dette blir fremfor alt tydelig i essayet “The Resistance to Theory”. Her blir det påpekt at en teori om litteraturen i prinsippet burde ha en tidløs sannhetsgehalt, men at litteraturteorien mangler et slikt tidløst og stabilt moment. De Mans løsning på dette problemet blir å fremsette sin alternative litteraturteori, “the universal theory of the impossibility of theory” (2006b, s. 19). En sann teori om litteraturen, forstått som universell og absolutt viten, kan ifølge denne teorien bare vises til som en umulighet. I likhet med erkjennelsen har ikke litteraturteorien tilgang på noen slik ubetinget viten. Den eneste absolutte og universelle sannheten blir derfor sannheten om denne kunnskapens umulighet, og de Mans litteraturteori blir et verktøy for påvisningen av dette. Til tross for at han fremholder umuligheten av å fremsette en tidløs og universell teori,

eller sannhet, blir nettopp en slik sannhet hans litteratureteoretiske fokus. I sin etiske fremgangsmåte velger altså de Man å fokusere på den tidløse sannhetens umulighet fremfor på subjektets evne til erkjennelse, som han betrakter som illusorisk og ideologisk (estetisk). Der estetikken i hans syn avstedkommer en ideologisk forestilling om ideens forbindelse til sanseinntrykkene, blir etikken derimot holdt for å bringe bevissthet om denne forbindelsens falskhet. De Mans etiske fremgangsmåte må slik sies å operere i sannhetens tjeneste.

De Man søker paradoksalt nok mot en tidløs sannhet og et tidløst nå, selv om denne tidløsheten i hans tenkning fremstår som en umulighet. Fokuset i hans teorier forblir altså på en størrelse som er uforståelig, og i den forstand ”ikke tilpasset menneskenaturen”. Hans teori som om teoriens umulighet blir det nærmeste han kommer et slikt tidløst nivå. De Man kan, i sine tekster, sies å gjøre motstanden mot teori til et eget teoretisk prosjekt: Den retoriske analysens teoretiske prosjekt. Hans dekonstruktive fremgangsmåte med fokus på retoriske figurer, fremviser det språkliges umulighet av å være en stabil grammatisk størrelse. Det han kaller retorisk analyse bidrar til å avsløre at den språklige forståelsen overhodet ikke er uavhengig av lesningen, som i sin tur arter seg ulikt fra person til person. Allegorien blir den figuren som best fremviser denne grunnleggende arbitrariteten i språket. Den allegoriske figuren er derfor alltid etisk i de Mans syn. I hans lesninger av diktekunsten søker han å fremheve diktenes allegoriske og retoriske sider som motsetter seg enhetlig og stabil forståelse. Diktekunstens modernitet bidrar, slik han ser det, til å fremvise denne motstanden mot teoretisk innsikt som uunngåelig ligger i språkets retoriske figurer. Hans strategi for å omtale diktekunsten blir derfor å belyse de materielle, moderne og ubegripelige momentene ved diktene. Dette understreker samtidig diktningens etiske sider. Som vist i avsnittet om Baudelaire fremviser både allegorien og moderniteten et selvrefleksivt moment ved diktningen. Det selvrefleksive momentet består i at diktene peker tilbake på språkets arbitraritet og flyktighet, og dermed må leses som “a form of language that knows itself to be mere repetition, mere fiction and allegory” (de Man 2006a, s. 161). I de Mans etiske litteraturteori må selvrefleksivitet sies å bli det viktigste momentet. Parallellt med Baudelaires diktning peker de Mans litteraturteori tilbake på seg selv og på umuligheten av å bringe sann, tidløs innsikt, og i siste instans viser hans litteraturteoretiske tekster til litteraturteoriens umulighet. Det er nettopp denne selvrefleksiviteten som utgjør det etiske aspektet hos de Man. En slik selvrefleksivitet må sies å stå i motsetning til forståelse og utenomlingvistisk mening. Den har heller ingenting å gjøre med de estetiske sidene av litteraturen. Snarere fremstår den som etisk idet den peker tilbake på språkets arbitraritet og ubegripelighet. De Mans selvrefleksive og etiske lesning av diktekunstens modernitet motsetter seg dermed forståelse og estetisk nytelse.

Istedenfor å rette fokuset mot den estetiske siden ved ditekunsten, som han ser som illusorisk og ideologisk, søker de Man mot en ikke-illusorisk sannhet hinsides temporaliteten. Estetikken blir utålelig i hans tenkning fordi den motvirker fokuset på uforgjengelig sannhet, det vil si sannheten om erkjennelsens temporalitet og begrensning. Snarere enn å vise mot en tidløs og uforgjengelig sannhet, gir den estetiske erfaringen prioritet til den subjektive opplevelsen av et nå. I “Literary History and Literary Modernity” fremholder de Man hvordan den estetiske erfaringen er uløselig knyttet til forestillingen om et slikt nå. Han skriver at Baudelaire, i “Det moderne livs maler”, blir klar over “the present as a constitutive element of all aesthetic experience” (de Man 2006a, s. 156). Forestillingen om nået virker altså konstituerende for all estetisk erfaring; kunstens og diktningens estetiske egenskaper må oppdages og oppleves i et nå. Som det ble vist til i omtalen av de Mans tidsforståelse, tillater imidlertid ikke hans tenkning om tid eksistensen av et nå som er tilgjengelig for erfaringen. Temporaliteten omfatter for ham kun fortid og fremtid. Det er med andre ord ikke bare den estetiske erfaringen som medfører en illusjon for de Man. Også nået, som fremstår som konstituerende for den estetiske erfaringen, blir en del av denne illusjonen i hans tenkning. Slik han ser det, er nået, det moderne nået, en utilgjengelig størrelse som er adskilt fra all erfaring. Illusjonen om at det finnes en tilgang på dette nået blir holdt for å skjule sannheten om at det i virkeligheten er utilgjengelig og ubegripelig. Illusjonen om nået opprettholder dessuten et subjektivt utgangspunkt for erfaringen, i motsetning til de Mans ønske om et fokus på tidløs og objektiv sannhet hinsides subjektets erfaringsmuligheter. Det subjektive nået fremstår dermed som et falskt privilegium i hans tenkning, og den estetiske erfaringen som innsettes som en konsekvens av dette nået, fremstår også som ugyldig og forstilt. Prioriteten som blir gitt til nået i den estetiske erfaringen, blir både usann og uetisk i de Mans tenkning.

Å gi prioritet til et nå kontrasterer de Mans ønske om et tidløst og tidsnøytralt perspektiv hinsides all forståelse. Illusjonen om nået skaper et tidsmessig hierarki idet det gir prioritet til subjektets samtidige erfaring. Det blir mulig å si at de Mans dekonstruksjon av nået derimot medfører en *dehierarkisering* av verdier som ikke har universell gyldighet. Bare slik kan han opprettholde sitt fokus på det sanne. Han tar dog ikke høyde for at estetikken må sies å operere hinsides kategoriene sannhet og falskhet. Estetikken har et fundament i det følelsesmessige, og ikke i begreper om sannhet. I de Mans forståelse blir imidlertid disse følelsene betraktet som en forledelse bort fra et sannhetsperspektiv. De Mans begrep om erfaringen er, i motsetning til estetisk erfaring, en språklig størrelse blottet for sanselighet. Isteden velger han å rette fokuset mot allegorien som etter hans syn alltid er etisk, men som også, som allerede påpekt, fremstår som kald og ufruktbar (“icy and barren”, de Man 2006b, s. 68). Han ser ikke det moderne nået

som tilgjengelig for erfaringen, men som tapt, og i likhet med materialiteten fremstår det som berøvet for meningsfullhet og pasjon. Hans syn på det moderne nået som fullstendig tidløst og utilgjengelig etterlater ikke annet enn spriket mellom fortidige og fremtidige kjensgjerninger. Det kan ikke fremstå som noe annet enn en tapt størrelse som dekonstruerer og bryter ned forståelsen. Ifølge dette synet kan verken estetikken eller moderniteten fremstå som noe annet enn paradoksale størrelser. Men der estetikken, slik han ser det, forsøker å dekke over paradokset for isteden å innsette en innbilt totalitetserfaring, fungerer moderniteten som en dekonstruerende størrelse som aldri vil kunne gripes i noen enhetlig forståelse. Estetikken tilslører og skaper illusjoner om enhet, mens moderniteten avslører og dekonstruerer. De Mans avvisning av nået som tidløst og utilgjengelig umuliggjør enhver opplevelse som oppstår i et nå. I tapet av dette nået blir det ikke plass for subjektive og estetiske erfaringer. På denne måten kan de Man sies å skrive bort selvet: Dette kan leses i hans kritikk av Kant som går ut på å devaluere subjektets evner som en motvekt til Kants påpekning av fornuftens suverenitet. Videre kan det leses av hans syn på temporaliteten som en begrensning for mennesket, mens han i sin teori om teoriens umulighet søker mot en mer tidløs – og ubegripelig – sannhet. Paradoksalt nok ligger de Mans fokus på det tidløse som han ser som ubegripelig, mens temporaliteten, som han betrakter som tilgjengelig for forståelsen, blir stående som et bevis for subjektets begrensning og tilkortkommenhet. Hans selvrefleksive etikkssyn ender i stumhet og negativitet: en selvrefleksjon som ender i selvutslettelse.

### 3.6. De Mans paradoks – avsluttende betraktninger

Ordet paradoks er sammensatt av de greske betegnelsene *para*, som betyr ”mot” eller ”i strid med”, og *doxa*, som står for ”forventning” (Eide, 1990). Begrepet om det paradoksale viser dermed til det som er *i strid med felles forventninger*. Det absolutte nået og det nye, som den moderne kunsten higer etter, unndrar seg det som er forventet og forstått. De Mans påpekning av moderniteten som paradoksal kan slik sett sies å skrive seg fra vanskeligheten av å begripe det som ikke passer inn under forventninger og vante forestillinger. Videre betegner begrepet om det paradoksale ”utsagn som logisk sett er selvmotstridende, men som likevel viser seg å inneholde en dypere sannhet” (Eide, 1990). Den moderne kunstens paradoks viser hos de Man til en sannhet som ikke kan uttrykkes gjennom språket. Det paradoksale i kunstens modernitet beror på vanskeligheten av å si eller mene noe om den, vanskeligheten av å sette den på begrep. Til syvende og sist fremviser moderniteten ifølge de Man en form for etisk selvrefleksivitet som avdekker hvordan all språklig forståelse er flyktig og ubestandig – det motsatte av det tidløse og

moderne. Modernitetens utilgjengelighet og ubegripelighet peker dermed på en sannhet om språket og den språklig konstruerte erkjennelsen: Sannheten om språkets og erkjennelsens tilkortkommenhet og temporalitet. Slik de Man ser det, foreligger det et brudd mellom det sanselige og erkjennelsen. Der det sanselige i ytterste instans er forbundet med språkets materielle og konkrete kvaliteter (som i påpekningen av et materielt syn i "Det sublimes analytikk"), er erkjennelsen fanget i en flyktig tidsdimensjon, for alltid ute av stand til å gripe det bestående som noe annet enn tidvise bruddstykker. De Man skriver om den flyktige dimensjonen at "this temporal movement is always one of error and forgetting" (1989a, s. 64). I sine litteraturteoretiske tekster søker han å unngå å trekke det han ser som slike flyktige og feilaktige slutninger. Han retter isteden fokuset mot det tidløse og utilgjengelige som aldri lar seg begripe og forstå. Det paradoksale er at de Mans fokus på det ubegripelige og utsigelige har resultert i syv forskjellige bokutgivelser med til sammen 1727 sider litteraturteori.<sup>46</sup> Han bidrar altså med en relativt stor tekst- eller meningsproduksjon til tross for at han har påvist at denne meningsskapingen nødvendigvis fremstår som feilaktig, og i siste instans vil vise seg meningsløs. Hvordan kan de Mans utrettelige motivasjon for teoretiske aberrasjoner og sofistikerte interpretasjoner forklares når hans tekster – i likhet med alle andre – uunngåelig er hjem søkt av uriktighet?

Dette kan forklares med at meningsproduksjon er et uunngåelig fenomen, ifølge de Man. I hans oppfatning er det umulig å la være å knytte mening til språk og språk til mening. Han fremholder videre at et underliggende begjær, eller en lengsel, (*desire*) fungerer som drivkraft bak enhver meningsdannelse. Dette beskriver han som et begjær etter *totalitet*.

Totalitetsbegjæret må til syvende og sist sees som en lengsel etter å overkomme den flyktige og temporale dimensjonen som preger menneskets erkjennelse. Som det fremgikk av de Mans lesning av Kant er dette begjæret fremfor alt *estetisk*. Det manifesterer seg i symbolets illusoriske overgang mellom fremstillingen og det fremstilte, og det anskueliggjøres samtidig i kunstens fåfengte forsøk på å gripe til et absolutt og moderne *nå*. I de Mans tenkning blir det forgjeves å forsøke å gripe en slik totalitet, og forestillingen om totaliteten vil alltid fremstå som forstilt, illusorisk og falsk. Helheten og totaliteten ligger for ham i tusen knas, og i sine tekster søker han å vise at fragmentene av mening og forståelse aldri kan settes sammen til noen reell og sann totalitet. I *Blindness and Insight* skriver han at

desire for totality is an inherent need of the human mind. It persists in modern, alienated man, but instead of fulfilling itself in the mere expression of his given unity with the world, it becomes instead the statement of an intent to retrieve the unity it no longer possesses. (2006a, s. 54)

---

<sup>46</sup> Ikke medregnet *Wartime Journalism*, intervjuer, oversatte skjønnlitterære bøker og essay/foredrag som ikke har fått plass i hans bokutgivelser.



Innsikten om at enheten og totaliteten ikke er mulig innefor forståelsens temporale sfære, fører i de Mans tenkning til at lengselen etter å overkomme temporaliteten arter seg som en destruering og dekonstruering av all forståelse og mening. Denne dekonstruksjonen ender i hans teori om teoriens umulighet – i motstand mot teori.

I denne teorien fungerer det moderne nået som et verktøy i dekonstruksjonens tjeneste. Som en motsats til innsikt og refleksjon motsetter det moderne nået seg enhver teori og peker isteden mot en ubegripelig dimensjon. Slik anskueliggjør det de Mans tenkning om teoriens umulighet. Man kan spørre seg om ikke de Man, i sin understrekning av modernitetens, så vel som teoriens umulighet, unngår å skape illusoriske forestillinger om totalitet. Hans uavlatelige fokus på den ubegripelige og moderne dimensjonen i språket kan imidlertid vitne om at også hans teorier er gjenstand for et totalitetsbegjær. Fokuset på det moderne nået og teorien om teoriens umulighet demonstrerer nettopp hvordan også de Man søker en total og altomfattende teori. Hans begjær blir imidlertid stående uforløst idet totaliteten og moderniteten i hans tenkning kun kan vises til som et fravær. Der estetikken søker å bygge bro over et dette fraværet, avviser de Man ethvert slikt forsøk på brobygging mellom det temporale og det tidløse. Isteden oppfatter han den moderne kunsten som paradoksal, og som et ypperlig eksempel på umuligheten av å gripe den tidløse totaliteten. Det som er sant moderne – “truly modern” – vil alltid vise bort fra seg selv slik de Man ser det (2006a, s. 186). Lengselen etter å overkomme temporaliteten viser seg til syvende og sist som en bekreftelse på umuligheten av å overkomme den. På samme måte ender også de Mans teorier i en “resistance to theory”. De lar seg kun forstå som negative størrelser, som det motsatte av det som er begripelig og kan settes på begrep. I den forstand kan hans teorier leses som “truly modern”; de viser alltid mot teoriens umulighet. De Man blir slik en utpreget moderne litteraturteoretiker – en litteraturteoretiker som uavlatelig påpeker litteratorteoriens umulighet.

I de Mans teorier viser det moderne nået seg som fullstendig tidløst og tapt for forståelsen. Det blir altså fånyttet å forsøke å beskrive hva kunstens og diktningens moderne side skulle bestå i. Hans lesninger av diktekunsten ender isteden uavlatelig i en fremvisning av hvordan diktekunsten motsetter seg forståelse i kraft av sin modernitet eller materialitet. De Man motsetter seg dermed konvensjonell litteraturkritisk praksis. I “Criticism and Crisis” skriver han at “[w]hen modern critics think they are demystifying literature, they are in fact being demystified by it” (2006a, s. 18). Snarere enn å avmystifisere diktekunsten og gjøre den begripelig, noe som for de Man ville fremstå som illusorisk, søker han å fremheve dens allegoriske og arbitrære side. I siste instans peker han mot den absolutt moderne og materielle siden ved diktene som bare kan vises til som tilstedeværelsen av et tomrom. “Poetic language

names this void with ever-renewed understanding [...] This persistent naming is what we call literature,” skriver han (2006a, s. 18). De Mans litteraturteoretiske praksis, hans retoriske analyser, peker konsekvent mot språkets ustabilitet og arbitraritet. I “The Resistance to Theory” fremholder han at

[t]echnically correct rhetorical readings may be boring, monotonous, predictable and unpleasant, but they are irrefutable. [...] the structures and functions they expose do not lead to the knowledge of an entity (such as language) but are an unreliable process of knowledge production that prevents all entities, including linguistic entities, from coming into discourse as such, they are indeed universals, consistently defective models of language’s impossibility to be a model language. (2006b, s. 19)

Med andre ord assosierer de Man sine retoriske lesninger med et fravær av alt som kan forbindes med subjektets lengsler og begjær – i motsetning til Kants estetiske behag. Snarere må de betegnes som “boring, monotonous, predictable and unpleasant”. De forhindrer dermed enhver meningstotalitet fra å komme i betraktning i bytte med en større og mer fullkommen totalitet som bare kan karakteriseres i form av tomrom og meningsfravær. Slik fremstår de Mans litteraturkritiske og litteraturteoretiske tekster som blottet for estetisk nytelse. Det følelsesmessige og subjektive må vike i hans dekonstruktive fokus. Lengselen etter det tidløse, totale og absolutt moderne blir aldri innfridd.

Etter mitt syn må de Mans litteraturteorier samtidig sies å inneha et *etisk* og selvrefleksivt moment. Det blir mulig å si at det etiske og selvrefleksive ved hans tekster oppstår av et fokus som ligger hinsides selvets forståelse – av et fokus på det atemporale, materielle og moderne. I gjenkjennelsen av det eviges utilgjengelighet vinner de Man innsikt i den flyktige forståelsens begrensning. Han kan dermed sies å bevege seg på grensen av det som er mulig å begripe med vår språklig konstruerte og temporalt betingede erkjennelse. I introduksjonen til *Blindness and Insight* påpeker Wlad Godsich om de Mans tenkning at

he stands at the very edge of human finitude, knowing such knowledge as there is within the compass of that finitude. To some, this may not seem enough; they may wish to take refuge in forms of utopian thought or seek to impose an ideal. De Man proposes a more modest form of activity (2006a, s. xxix).

De Mans mer beskjedne (og etiske) beskjeftigelse må beskrives som selvrefleksivitet på grensen til selvsensur. I hans litteraturteoretiske tekster er det ingen plass for subjektive overbevisninger og vurderinger. Enhver ansats til slike meningsdannelser blir forsøkt motbevist og dekonstruert. De Man viser hvordan all erkjennelse til syvende og sist må sees som et uttrykk for en begrensning, det vil si for det umulige i å nå en meningstotalitet eller tidløs sannhet.<sup>47</sup> Hans litteraturteoretiske analyser peker mot et temporalt tomrom i spriket mellom fortidige og

---

<sup>47</sup> Godsich fortsetter med å skrive at “[d]e Man’s thought is resolutely secular, or more precisely, sufficiently freed of the transcendental to be called finite” (2006a, s. xxx). De Mans endelige og sekulære tenkning må sies å være så fri for transcendentale momenter at all mening fremstår som ideologisk (estetisk) bedrag.

fremtidige ideologiske illusjoner. I møte med dette tomrommet avsløres all mening som flyktig og illusorisk. De Mans etiske bidrag blir å fremvise hvordan enhver sannhet peker mot erkjennelsens begrensning. Hans litteraturteoretiske fremgangsmåte blir dermed å fremholde den retoriske analysen som et verktøy for å avsløre de ideologiske feilslutningene. I sine selvrefleksive og etiske diktanalyser kommer de Man imidlertid alltid frem til det samme: Bevissthetens begrensning, fraværet av tidløs sannhet og umuligheten av å være absolutt moderne. Slik må hans fremgangsmåte i sannhet sies å være kjedelig (*boring*), forutsigbar (*predictable*), monoton (*monotonous*) og blottet for estetisk behag (*unpleasant*).

De Mans tenkning om umuligheten av å bygge bro mellom bevissthetens flyktige og modernitetens evige tidsdimensjoner, etterlater den kunstneriske moderniteten som paradoksal. Kunstens tidløse og moderne side lar seg ikke forstå og begripe, og all mening som tilknyttes kunsten avsløres i siste instans som flyktig og illusorisk. Paradoksalt nok fortsetter de Man å omtale diktekunsten, selv om hans omtaler alltid ender i meningsfravær. Til tross for at han gjenkjenner umuligheten av evige størrelser, forblir hans fokus på det umulige. Der moderniteten slik han ser det peker mot et fravær og umuliggjør estetikken som en overgang mellom det flyktige og det evige, gjeninnsetter Fried på sin side muligheten for det estetiske gjennom sin modernistiske tenkning. Det selvmotsigende blir for Fried å skulle skrive om kunst *uten* å ta høyde for estetisk erfaring. Mens de Man ser det meningsmangfoldet som manifesterer seg i et utall teorier og divergerende kritiske standpunkter i forhold til kunsten og litteraturen som et bevis for umuligheten av å si noe (sant) om kunsten og litteraturen overhodet, inntar Fried et ganske annet standpunkt. De Man skriver at “[t]he broad, though negative, consensus that brings these extremely diverse trends [...] together is their shared resistance to theory” (2006b, s. 6). Snarere enn å se noen motstand mot teori, må Fried sies å fremholde dette meningsmangfoldet som noe positivt: Som et bevis for muligheten til, snarere enn motstanden mot, teori. I fremstillingen av Fried vil det bli undersøkt om ikke hans syn på den modernistiske kunsten skaper mulighet for større variasjon i resepsjonen enn de Mans, ettersom de to er å betrakte som motsetninger i tilnærmingen til det moderne, eller modernistiske, nået.

## IV. Michael Frieds modernisme

---

### 4.1. Mellom materialitet og fiksjon

Selv om de Mans syn på den moderne, eller modernistiske, kunsten som paradoksal har fått stor innflytelse, står likevel Fried som en sentral skikkelse innenfor sitt felt. I dette kapittelet om Frieds modernisme vil hans syn på det modernistiske nået fremholdes som et alternativ til de Mans tenkning om nået som absolutt tidløst og fraværende. Snarere enn å vise til nået som et fravær, betegner Fried det med begrepet *presentness*. *Presentness*-begrepet vil bli gjenstand for nærmere undersøkelser i dette kapittelet. Det vil også de temporale forutsetningene for Frieds tenkning, samt det jeg vil vise til som de estetiske og etiske aspektene ved denne tenkningen. I det følgende vil det bli gitt en innledende presentasjon av Fried og hans tekstproduksjon. I denne presentasjonen vil hans tenkning om minimalisme og premodernisme stå i fokus idet begge disse kunsthistoriske retningene spiller inn i hans syn på modernismen. Den modernistiske kunsten får for Fried en slags syntetiserende mellomposisjon mellom de to retningene. I denne sammenhengen blir det nødvendig å forklare sentrale begreper i Frieds teorier som *teatralitet* (*theatricality*) og *absorpsjon* (*absorption*). Det vil også gjøres noen innledende betraktninger om *presentness*-begrepet.

Michael Frieds begrep om modernisme er viet mindre oppmerksomhet enn hans kritikk av 1960-tallets minimalistiske verker (representert ved blant andre Tony Smith, Robert Morris og Donald Judd). Dette skyldes i all hovedsak to faktorer: For det første oppstod det en kontrovers i kjølvannet av Frieds lesning av minimalismen, som har bidratt til en langt større interesse for denne delen av hans forfatterskap enn for hans forståelse av den modernistiske kunsten. For det andre tapte han på mange måter slaget mot minimalismen, noe som førte til at hans tekster havnet i skyggen av andre kunstoppfatninger som tok høyde for de minimalistiske verkene. Det er imidlertid flere ting som taler for at Frieds tenkning om modernisme ikke har gått ut på dato. Hans begrep om *presentness* kan i dag fungere som et relevant alternativ til en rådende oppfatning av den modernistiske kunsten som naiv i troen på frembringelse av mening gjennom *det nye*. Begrepet kan dessuten bidra med et aktuelt perspektiv på tenkningen om estetisk erfaring. Dette kommer ikke minst til syne i hans slektskap med Stanley Cavells filosofiske tekster, der estetikken spiller en ikke ubetydelig rolle.<sup>48</sup> Det synliggjøres også

---

<sup>48</sup> Apropos slektskapet mellom Fried og Cavell kan det påpekes at Fried, i *Absorption and Theatricality*, understreker at “[b]etween Cavell’s work and my own there exists a community of concept and purpose which

gjennom tilknytningen til Kants filosofiske estetikk. Frieds tenkning er, i motsetning til Cavell (og Kant), ikke filosofisk rettet, men snarere rettet mot kunst og kunstkritisk praksis. Likevel har det i arbeidet med oppgaven ved flere anledninger vært hensiktsmessig å konsultere Cavell der Frieds formuleringer kunne vært mer utfyllende, eller der de blir for implisitte. Noen av Frieds poenger kommer til uttrykk gjennom måten han skriver på snarere enn gjennom hva han skriver.<sup>49</sup>

Selv om Frieds syn på modernismen og *presentness*-begrepet er hovedfokus her, vil det likevel være på sin plass med noen innledende ord om hans kontroversielle kritikk av minimalismen (kalt *literal art* i Frieds terminologi). Dette skyldes, som vi skal se, at hans tenkning om modernisme i stor grad blir formet ut fra polemiseringen mot de minimalistiske verkene. Kritikken av minimalismen er først og fremst å finne i hans omdiskuterte kunstkritiske artikkel “Art and Objecthood” fra 1967 (1998a). Artikkelen er skrevet som en polemikk mot de minimalistiske verkene som entret kunstscenen i løpet av 1960-tallet, og utgjør samtidig et forsvar for den modernistiske kunsten som Fried hadde bygget sin kunstkritiske karriere rundt. Den kontroversielle teksten gjør bruk av *presentness*-begrepet som hadde vært anvendt i hans artikler siden 1963–1964 (Fried 1998a, s. 60), men teksten introduserer også et annet begrep som i stor grad utgjorde opphavet til kontroversen. Dette er begrepet om *teatralitet* (*theatricality*), som for øvrig også er i bruk hos Cavell. I ettertid er det hovedsakelig teatralitetsbegrepet som har blitt stående som kilden for den omfattende polemikken som oppstod i kjølvannet av “Art and Objecthood”, selv om også *presentness*-begrepet har vært gjenstand for diskusjon.<sup>50</sup> Der teatralitetsbegrepet er ment å omtale en (for Fried) uønsket side ved de minimalistiske verkene, er *presentness* brukt i forbindelse med den modernistiske kunsten. I utgangspunktet er begrepet om teatralitet ment å betegne det Fried ser som det mest fatale feilgrepet ved den minimalistiske kunsten: Denne kunstens tendens til å iscenesette tilskueren på bekostning av kunstverket. Idet den minimalistiske kunsten sprengte rammene for det modernistiske maleriet, ble tilskueren hensatt i en posisjon der hun eller han selv måtte velge hvilken tolkning som skulle tillegges kunsten. Tolkningmulighetene ble da i prinsippet ubegrensede siden kunstverket ikke lenger lot seg plassere ut fra kjente konvensjoner. Dette førte ifølge Fried til at fokuset ble flyttet mot betrakteren snarere enn mot verket. I en slik situasjon lar verkene seg ikke lenger beskrive som malerier, fordi deres *materialitet* snarere enn

---

will be apparent to anyone reading us both” (Fried 1988, s. 182, n.13). Også Cavell understreker ved flere anledninger dette slektskapet til Fried.

<sup>49</sup> Cavell benytter seg også av denne praksisen. Stephen Mulhall har, i “On refusing to begin” (2005), vist hvordan dette er tilfellet i Cavells *The Claim of Reason*.

<sup>50</sup> Fried fremholder at den kritikken av teatralitetsbegrepet som oppstod i kjølvannet av “Art and Objecthood” i stor grad har dreid seg om å gi begrepet et positivt fortegn til fordel for hans egen negative vurdering av det (Fried 1998a, s. 43).

deres historiske tilhørighet står i fokus. Begrepet om materialitet hos Fried er ikke ulikt de Mans.<sup>51</sup> I Frieds tenkning får imidlertid begrepet en negativ klang i tilknytning til kunsten fordi han ikke ønsker å fokusere på det som motsetter seg forståelse. Der begrepet om materialitet hos de Man lar seg se i sammenheng med det moderne, er materialiteten hos Fried et kjennetegn på de minimalistiske og teatrale verkene, og ikke den modernistiske kunsten. De verkene som fremstår som materielle størrelser forkastes i Frieds kunstsyn idet de viser seg utilgjengelige for betrakteren. Verkene reduseres dermed til den lite flatterende betegnelsen *objecthood* i hans terminologi, som må betraktes som en negasjon av kunstbegrepet.

I sitt senere kunsthistoriske virke publiserte Fried en trilogi som beskriver utviklingen frem mot den modernistiske malerkunsten i Frankrike. Trilogien omhandler perioden fra og med fremveksten av salongene i Paris på 1700-tallet, til og med Manets malerier. I den første boken, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age Of Diderot* (1988), står Denis Diderots kunstkritiske virke i fokus. Fried hevder her å finne belegg for at teatralitetsproblematikken også utgjorde et sentralt tema i de kunstkritiske tekstene til Diderot fra siste halvdel av 1700-tallet, så vel som i verkene til samtidige og senere malere fra Jean-Baptiste-Siméon Chardin og Jean-Baptiste Greuze til Manet (som malte i andre halvdel av 1800-tallet). Også i Frieds andre bok, *Courbet's Realism* (1992), som omhandler maleriene til Gustave Courbet, står teatralitetsproblematikken i fokus. I de franske premodernistiske maleriene gjaldt det å unngå teatralitet ved å skape en mest mulig overbevisende fiksjon som fikk betrakteren til å glemme sin egen tilstedeværelse foran maleriet. Betrakteren skulle bli *apsorbert* (*absorbed*) i maleriets fiksjon, og slik tape maleriets materielle kvaliteter og den virkelige betraktningssituasjonen av syne. Absorpsjon (*absorption*) må i Frieds terminologi betraktes som en motsats til teatralitetsbegrepet. Et viktig poeng i hans tenkning, er at problematikken med teatraliteten ble stadig mer prekær opp mot Manets tid. De premodernistiske maleriene var aldri i stand til å fremme absorpsjon over tid. Etter en stund overbeviste de ikke lenger sine tilskuere og mistet dermed kunstnerisk verdi. Det gikk med andre ord aldri lenge før malerier som tidligere hadde blitt betraktet som overbevisende, ble sett på som teatraliske. Når fiksjonen i disse maleriene mister sin overbevisningskraft, fremtrer maleriets materielle og bokstavelige (*literal*) sider for betrakteren, og dermed opptrer det som teatral kunst. I *Manet's Modernism: Or, the Face of Painting in the 1860s* (1998b), den siste boken i Frieds trilogi, blir det fremholdt at Manet finner en løsning på teatralitetsproblematikken. Hans malerier viser ikke lenger utelukkende til en fiksjon, og de er

---

<sup>51</sup> Sammenhengen mellom de Mans språksyn og Frieds kunstsyn er blant annet påpekt i artikkelen "Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism" av kunsthistorikeren Stephen Melville (1981).

heller ikke rent materielle størrelser. De finner slik en mulighet for å overbevise *på kontinuerlig basis*. Denne muligheten kjennetegner de modernistiske kunstverkene i Frieds forståelse.

Selv om virkemidlene for å unngå teatralitet i de premodernistiske verkene fremstod noe annerledes i de premodernistiske maleriene enn i 1960-tallets billedkunst, var målet om å unngå en iscenesettelse av betrakteren i prinsippet det samme i de to periodene. Hvis man skulle peke på en forskjell på teatralitetsbegrepet slik det fremstilles i “Art and Objecthood” og i Frieds kunsthistoriske tekster, må det være at i verkene på 1960-tallet og fremover er begrepet forbundet med noe Fried ikke lenger kan godta som kunst, mens bruken av begrepet i relasjon til Diderot snarere kan sies å betegne en distinksjon mellom gode og dårlig malerier.<sup>52</sup>

Teatralitetsbegrepet må videre sies å illustrere en viss sammenheng mellom Frieds kunstkritiske tekster om modernistisk maleri og hans virke som kunsthistoriker. En kan dermed si at hans kunsthistoriske prosjekt har sitt opphav i kunstkritikkene. Det kan dessuten hevdes at hans befatning med teatralitetsproblematikken i forbindelse med minimalismen i første omgang, og senere i forbindelse med premodernistisk maleri, er det som har muliggjort den forståelsen han senere tilegnet seg av modernistisk maleri så vel som det modernistiske i Manets virke. Ifølge Fried maktet Manet å eliminere teatraliteten som problem i sine malerier samtidig som han flyttet oppmerksomheten bort fra fiksjonen. Denne ansatsen til utsjalting av teatralitet på den ene siden og fiksjon på den andre siden må, slik vi skal se, betraktes som paradigmatisk for det Fried vurderer som det modernistiske i *Manet's Modernism*, publisert i 1996 (1998b). Denne boken vil utgjøre et hovedgrunnlag for utredningen av Frieds modernismeforståelse. Samtidig er introduksjonen i hans samling av kunstkritikker, *Art and Objecthood* (1998a), som er skrevet det samme året, konsultert. Denne introduksjonen kaster lys over Frieds tidligere virke, samt flere av synspunktene i *Manet's Modernism*. Det vil bli trukket noen paralleller til tidligere og senere tekster i hans virke bare i den grad de belyser hans synspunkter i *Manet's Modernism* og introduksjonen. I denne forbindelsen har artikkelen “Art and Objecthood” (1998a) en vesentlig betydning da den, og i noen grad artikkelen “Three American Painters” (1998a), kan sees som illustrerende for en dreining i hans kunstsyn som senere skulle komme til uttrykk i *Manet's Modernism* og i introduksjonen.

*Manet's Modernism* står som et sentralt verk når det kommer til Frieds oppfatning av modernistisk maleri spesielt og modernistisk kunst generelt. Dette skyldes at Manets malerier, slik Fried ser det, utgjør et opprinnelsepunkt for den modernistiske kunsten. Spørsmålet om

---

<sup>52</sup> Dette er fordi illusjonsmomentet i de premodernistiske maleriene alltid vil gjøre at disse maleriene betraktes på et annet nivå enn det bokstavelige materialitets-/objektsnivået. De vil i tillegg inneha et fiktivt nivå og dermed vil de alltid også kunne betraktes som fiksjoner som en kan leve seg inn i. En dårlig fremstilt fiksjon – en fiksjon som fører til at tilskueren blir oppmerksom på sin egen rolle som tilskuer snarere enn representasjonen i maleriet – vil imidlertid føre til en dårlig evne til å fremstille seg selv som maleri (maleriet blir med andre ord et dårlig maleri).

opprinnelse blir viktig i denne kunsten fordi hvert enkelt kunstverk, i sin søken etter nået, pretenderer å skape en ny opprinnelse. Frieds lesning av Manet bidrar til å kaste lys over denne praksisen. Selv om Fried tidligere har skrevet mye om andre modernistiske kunstnere og kunstformer, vil altså Manets malerier danne utgangspunkt for fremstillingen av Frieds modernisme. Ettersom fokuset i oppgaven ligger på tenkningen om det modernistiske nået og den underliggende oppfatningen av temporalitet, blir imidlertid spørsmålet om ulike kunstformer av underordnet betydning. Der andre tekster i Frieds produksjon hver for seg bidrar med bruddstykker av hans modernismeforståelse, er det ingen tekst som danner et like helhetlig bilde av Frieds tenkning som *Manet's Modernism*. Denne boken innlemmer perspektiver fra nær sagt hele hans tidligere kunstkritiske og kunsthistoriske virke gjennom en utstrakt bruk av selvsitering og referanser til egne tekster. *Manet's Modernism* utgjør dessuten hans siste store verk om den modernistiske kunsten.<sup>53</sup> Dette er bakgrunnen for den relativt store plassen som er viet Frieds syn på Manet i denne oppgaven.

#### 4.1.1. Introduksjon til *presentness*-begrepet

Teatralitetsbegrepet skiller seg først og fremst fra begrepet om *presentness* når det kommer til tidsoppfatningen. Der Fried ser teatralitetsbegrepet som tilknyttet *varighet* (*duration*), er *presentness* snarere ment å betegne det umiddelbare nået. Han beskriver dette med betegnelsen *øyeblikkelighet* (*instantaneousness*). De minimalistiske verkene forutsetter altså ingen tilknytning til nåets umiddelbarhet, slik den modernistiske kunsten gjør. Tilknytningen til varighet skyldes problemet med å begripe de minimalistiske verkene. I det disse bryter med den modernistiske kunsten, bryter de samtidig kontrakten med tilskueren. Tilskueren blir fullstendig overlatt til seg selv og til sin egen, fullstendig subjektive, erfaring av verket. Fried knytter senere denne opplevelsen av varighet til en "resistance to closure" (1998a, s. 45), som viser til mangelen på tolkningsmessig overbevisning i (Frieds) møte med de minimalistiske verkene. De lar seg ikke begripe, og skaper dermed ingen opplevelse av overbevisning i betrakterens nå.<sup>54</sup> Det tidsmessige aspektet ved *presentness* er på sin side ikke ulikt Baudelaires tenkning i "Det moderne livs maler" om å "utvinne det evige av det flyktige". *Øyeblikkelighet* (*instantaneousness*) kan sies å vise til et selvforglemmende nå hvor tiden synes å stanse. I en senere kommentar til begrepet om øyeblikkelighet, påpeker Fried imidlertid at det aldri var

<sup>53</sup> Fried har viet sin senere karriere til å utforske blant annet realistisk maleri og fotografi.

<sup>54</sup> Oppfattelsen av varighet henspeiler på en *romlig* opplevelse, så vel som en *tidsmessig* erfaring. Dette gjelder også for *presentness*. Det romlige aspektet ved *presentness*-begrepet kommer tydeligst til uttrykk i Stanley Cavells bruk av ordet, for eksempel i *The World Viewed*. Her skriver han at "a painting may acknowledge its frontedness, or its finitude, or its specific thereness – that is, its presentness; and your accepting it will accordingly mean acknowledging your frontedness, or directionality, or verticality toward its world, or any world – or your presentness, in its aspect of absolute hereness and nowness" (1979b, s. 110, min utheving).



snakk om “*mere instantaneousness (however that is defined)*” (1998a, s. 46). Det vil med andre ord aldri være mulig gripe nået *fullt og helt*, det er kun snakk om en opplevelse, eller følelse, av noe slikt i kunsten. Dette henger sammen med at Frieds oppfattelse av nået ikke er statisk og uforanderlig. Det inngår snarere i vår temporale opplevelse av verden. Det må med andre ord gripes igjen og igjen etter hvert som historien utvikler seg. Selv om Fried ikke vektlegger det romlige aspektet ved *presentness*, kan dette også inngå som en implikasjon ved begrepet. Det romlige aspektet kommer til uttrykk i betrakterens aktive møte med kunstverket. Begrepet viser altså både til den estetiske erfaringen av en romlig og en tidsmessig tilstedeværelse.

*Presentness*-begrepet knyttes i “Art and objecthood” til modernistisk maleri og skulptur, men utgjør et grunnlag for Frieds generelle forståelse av modernismen. Begrepet viser til en genuint *estetisk* erfaring forstått som en tilstedeværelse gjennom nået i møte med kunsten. Fried skriver at

[i]t is this continuous and entire *presentness*, amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of *instantaneousness*, as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it. (Fried 1998, s. 167)

Frieds estetiske erfaring fordrer en form for medskapning i tilknytning til kunsten som ikke kan stoppe opp dersom kunstverket skal erfares som kunst. Kunstverket må alltid videreføres i betrakterens nå, i “the perpetual creation of itself”. Det må uten stans gripes på nytt etter hvert som tiden går. Derfor kan det heller aldri betraktes i sin *hele og fulle* dybde. Derav Frieds forbehold gjennom ordene “as though”. Begrepet om *overbevisning (conviction)* på slutten av sitatet utgjør videre et avgjørende moment i tenkningen om kunsten og kunsterfaringen hos Fried. Snarere enn å bedømme verkene etter et utenforliggende kriterium, søker han sin egen følelsesmessige overbevisning i møte med kunsten. Kunstverkene skal overbevise uten at de lar seg definere eller forklare fullt ut. Overbevisning må sees som et aspekt ved *presentness*.

*Presentness*-begrepet forekommer bare unntaksvis i Frieds tekster etter “Art and Objecthood”. Selv når han i sine kunsthistoriske verker undersøker Manets modernistiske malerier, og det modernistiske maleriets røtter og opprinnelse, så godt som unnlater han å benytte seg av begrepet. *Presentness* figurerer imidlertid hele tiden som en viktig forutsetning for Frieds modernismeforståelse. Dette bekreftes ved at han i 1996, ved utgivelsen av hans samlede kunstkritiske tekster, bidrar til ytterligere forståelse av termen i introduksjonen til sin artikkelsamling. Her skriver han at

the viewer’s conviction in a work’s seriousness, its ‘quality,’ is never for a moment, or is only for a moment, safe from the possibility of doubt [...]; conviction – grace – must be secured again and again, as though continuously, by the work itself but also, in the act of experiencing, by the viewer, by us. (Fried 1998, s. 47)

Betrakterens overbevisning i den modernistiske kunsten må kontinuerlig søkes på ny for ikke å gå tapt. Dette må sies å være nøkkelen til den *vedvarende nyhetsverdien* som Fried mener kjennetegner de modernistiske verkene – de lar seg hele tiden gripe på nytt. Denne overbevisningen som knytter seg til *presentness*-begrepet blir her utlagt som en *nådegave* (*grace*).<sup>55</sup> “Art and Objecthood” avslutter med følgende stadfestelse: “We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace” (Fried 1998a, s. 168). Forstått i temporale begreper vil dette si at vi stort sett lever i *tiden*, i *varigheten*: Fried bruker begrepet *literalist* om den minimalistiske kunsten. Påstanden “[w]e are all literalists most or all of of our lives” må sies å henseile på at vi til daglig lever i en opplevelse av (teatral) varighet, snarere enn i en opplevelse av øyeblikkelig overbevisning. *Presentness* og øyeblikkelighet er ment å betegne en opplevelse i tilknytning til kunsten som skiller seg fra og transcenderer dagliglivet – derav en mulig forklaring på sammenstillingen med betegnelsen *nådegave*. Frieds tenkning om *presentness* som en nådegave vil bli et tema avslutningsvis i dette kapittelet om Frieds modernisme.

I dette kapittelet vil fokuset bli rettet mot Frieds modernismeforståelse og hans tenkning om *presentness*, spesielt i tilknytning til Manets malerier. *Manet’s Modernism* vil danne et utgangspunkt i denne sammenhengen. Først følger et avsnitt om hvordan Fried i sitt syn på den modernistiske kunsten gjør tidsdimensjonen til det viktigste aspektet, i motsetning til forgjengeren Clement Greenberg. Med egne ord søker han å historisere maleriet – og maleriets essens. I det etterfølgende avsnittet om *Manet’s Modernism* vil jeg gjøre en analyse av boken med fokus på Frieds temporalitetsforståelse. Hans tenkning om det modernistiske nået og *presentness* blir viktig i denne sammenhengen. Deretter følger et avsnitt om Frieds modernisme og de estetiske forutsetningene for hans kunstteoretiske virke. Forbindelsen mellom Fried og Cavell står sentralt i denne konteksten, og også deres relasjon til Kant. Avsnittet munner ut i noen refleksjoner om den etiske dimensjonen ved Frieds teorier om modernistisk kunst. Avslutningsvis i dette kapittelet om Frieds modernisme følger noen ytterligere betraktninger om *presentness* og om Frieds syn på kunstverkene som noe annet, og noe mer enn, objekter (*objecthood*).

---

<sup>55</sup> Kunnskapsforlagets *Engelsk – norsk blå ordbok* oversetter begrepet med: ”1. eleganse, sjarm, ynde 2. gunst, nåde, velvilje 3. elskverdighet, takt, anstand, sømmelighet 4. snev, drag, strøk 5. nåde, henstand, frist 6. dyd, god egenskap 7. borbønn” (“grace”, 2007) Cato Wittusen (2009) har tidligere oversatt Frieds begrep om *grace* med ”nådegave” og jeg har valgt å holde meg til denne oversettelsen. Betegnelsen ”nådegave” må imidlertid ikke oppfattes som at *grace* kun er tilgjengelig for noen få utvalgte. Jeg mener at *grace*, i hvert fall potensielt, er noe som er tilgjengelig for alle (selv om det i Frieds tekster ser ut til å forutsette en kjennskap til den modernistiske kunsten og derfor i praksis bare er tilgjengelig for få).

## 4.2. Fra tredimensjonalt til firedimensjonalt maleri

Frieds dreining mot et temporalt syn på det modernistiske maleriet kan illustreres gjennom hans syn på Manet. Hans kunsthistoriske undersøkelser av den modernistiske malerkunstens røtter og opprinnelse har som utgangspunkt en etablert forestilling om at Manet var den første modernistiske maleren. “[I]t has become customary for art critics and art historians of widely differing points of view to characterize Manet as the first modernist painter,” skriver han innledningsvis i *Manet's Modernism* (1998b, s. 13). Selv om Fried kan si seg enig i synet på Manet som et startpunkt for den modernistiske malerkunsten, er han imidlertid uenig i de tradisjonelle begrunnelsene for å tolke hans malerier som et slikt startpunkt. Han fremholder at det etablerte synet på Manets malerkunst skriver seg fra en oppfatning som har oppstått i kjølvannet av impresjonistene, Manets etterfølgere. Denne oppfatningen har, slik Fried ser det, etablert seg som en vedtatt fortolkning av den modernistiske malerkunsten generelt. “Our usual understanding of Manet’s modernism, perhaps of modernist painting generally, is [...] thoroughly saturated by Impressionist values,” understreker han (1998b, s. 6). Karakteristisk for de impresjonistiske verdiene er “a considerable simplification of the aims of painting” og “an attempt to return painting to its basic elements” (Fried 1998b, s. 408). Slike verdier setter maleriets todimensjonalitet og grunnleggende materielle egenskaper i sentrum, derav begrepene “simplification” og “basic elements”. Fried finner støtte for sitt syn på de impresjonistiske maleriene i datidens kunstkritiske tekster. Eksempelvis beskriver Émile Zola i 1867 Manets malerier med ordene “simplified style of painting” (Zola 1987, s.32), mens Stéphane Mallarmé i artikkelen “The Impressionists and Edouard Manet” fra 1877 fullstendig assimilerer Manets malerkunst med den impresjonistiske skolen (Mallarmé 1987, s. 39–45). Den impresjonistiske skolen bestod av malere som Berthe Morisot, Pierre-Auguste Renoir og Claude Monet. Selv om deres malerier framviser virkemidler som også gjenfinnes i enkelte av Manets malerier, er Frieds poeng at Manets malekunst ikke kan betraktes i lys av deres overordnede målsetning. Frieds prosjekt i *Manet's Modernism* blir dermed å gjenoppdage betydningen av det modernistiske hos Manet uavhengig av impresjonistenes fortolkning.

Det kan argumenteres for at denne revurderingen av Manet og modernismens opprinnelse er nødt til å betraktes i sammenheng med et mer generelt ønske hos Fried om å distansere seg fra en formalistisk modernismeoppfatning. ”Formalistisk modernismeoppfatning” betegner her den oppfatningen av modernistisk malerkunst som vant fotfeste i kjølvannet av impresjonismen. En slik oppfatning fikk i siste halvdel av 1900-tallet enorm betydning på malerkunstens område. Dette skyldtes blant annet den innflytelsesrike kunstkritikeren Clement Greenberg og hans artikler fra perioden ca. 1940–1970. Som et eksempel på den formalistiske

modernismeoppfatningen blir det mulig å vise til et av hans mest innflytelsesrike essay, ”Modernist Painting” (1995b). Her skriver han at

[t]he limitations that constitute the medium of painting – the flat surface, the shape of the support, the properties of the pigment – were treated by the Old Masters as negative factors that could be acknowledged only implicitly or indirectly. Under Modernism these same limitations came to be regarded as positive factors, and were acknowledged openly. Manet’s became the first Modernist pictures by virtue of the frankness with which they declared the flat surfaces on which they were painted. (1995b, s. 85)

I et formalistisk syn får en avgrensning av maleriets antatte ureduserbare og formale kvaliteter forrang foran innholdsmessige komponenter. Greenberg fortsetter sitt essay nettopp med å trekke en parallell mellom Manet og impresjonistene. Fried viser at Greenbergs synspunkter her må sees i forlengelsen av en allerede etablert (impresjonistisk) forståelse av Manets malerier. Han skriver at “by 1884 nearly all the elements of a ‘Greenbergian’ formalist-modernist point of view were not only clearly articulated but also specifically brought to bear on Manet’s painting, which in turn seemed to fit them perfectly” (1998b, s. 415). Slik Fried ser det er det på høy tid å fornye denne forståelsen av modernistisk malerkunst generelt og av Manets malerier spesielt.

Fried, som startet sitt virke på 1960-tallet, har ved flere anledninger blitt fremstilt som en arvtaker til Greenberg. I forordet til *Art and Objecthood* fra 1996 erkjenner han selv at Greenberg har hatt en stor innvirkning på hans tenkning: “I would not have become the art historian I am, had it not been for the need to come to terms with his thought,” opplyser han (1998a, s. xviii).<sup>56</sup> I *Manet’s Modernism*, og også enda tidligere i “Art and Objecthood”, blir det tydelig at den formalistiske oppfatningen av modernistisk maleri som ligger til grunn for Greenbergs teorier, ikke utgjør en del av Frieds modernismeforståelse.<sup>57</sup> Han kan imidlertid erkjenne at maleriets formale og materielle egenskaper faktisk utgjorde essensen i den modernistiske malerkunstens prosjekt *på et gitt tidspunkt*. Fried har altså, på et tidlig stadium i sin karriere, kunne si seg enig i Greenbergs syn på modernismen og dens opprinnelse. I artikkelen “Anthony Caro” fra 1963 (1998a) skriver han for eksempel at “[i]t remains undeniable, I think, that the visual arts have, over the past century, performed upon themselves the ‘modernist’ ‘reduction’ summarized in [...] Greenberg’s writings” (1998a, s. 272). “[M]odernist’ ‘reduction’” peker nettopp mot den lesningen av Manets malerier som Fried i

<sup>56</sup> Frieds *presentness*-begrep må likevel ikke forveksles med Greenbergs begrep *presence*. Fried bruker også begrepet om *presence*, men da i tilknytning til de minimalistiske verkene, og i betydningen stage *presence* som alluderer til teatralitet.

<sup>57</sup> Artikkelen “Art and Objecthood” kan leses som et endelig oppgjør med Greenberg og formalismen. Flere har påpekt at Frieds historiserte syn på maleriet først manifesterer seg her. Note 6 i artikkelen står som illustrerende i dette henseendet. Fried skriver her at “flatness and the delimitation of flatness ought not to be thought of as the ‘irreducible essence of pictorial art,’ but rather as something like the *minimal conditions for something’s being seen as a painting*; and that the crucial question is not what those minimal and, so to speak, timeless conditions are, but rather what, at a given moment, is capable of compelling conviction, of succeeding as painting” (1998a, s. 169).

sine senere tekster viser at vant utbredelse i kjølvannet av impresjonistene. Utgangspunktet for Frieds kunstkritiske praksis, må med andre ord sies å være den såkalte greenbergianske oppfattelsen av Manets malerier som et startpunkt for den modernistiske malerkunsten. Ved å problematisere den modernistiske malerkunstens opprinnelsespunkt gjennom lesningen av Manet i *Manet's Modernism*, problematiserer Fried altså samtidig sitt eget utgangspunkt som kunstkritiker og kunsthistoriker.

Forskjellen mellom Fried og Greenberg kan tydeliggjøres ved å se på Greenbergs beskrivelse av utviklingen av den modernistiske malerkunsten som en utvikling mot todimensjonalitet i artikkelen “Abstract and Representational”:

From Giotto to Courbet, the painter's first task had been to hollow out an illusion of three-dimensional space. This illusion was conceived of more or less as a stage animated by visual incident, and the surface of the picture as the window through which one looked at the stage. [...] All the painter has left to work with now is, so to speak, a more or less opaque window pane. (1995a, 190)

Greenberg beskriver her den modernistiske malerkunstens utvikling som en orientering fra tredimensjonalitet mot maleriets formale egenskaper; flathet og todimensjonalitet. Fried kan si seg enig i at dette på et gitt tidspunkt var noe malerkunsten higet etter, men dette er ikke det overordnede perspektivet i hans syn på det modernistiske maleriet. Det er det temporale perspektivet som dominerer i hans tenkning. Snarere enn å beskrive maleriets utvikling siden oppdagelsen av sentralperspektivet som en orientering fra tredimensjonalitet mot (tilbake til) todimensjonalitet, beskriver Fried denne utviklingen som en orientering fra tredimensjonalitet mot firedimensjonalitet. I det firedimensjonale maleriet utgjør *tiden* det overordnede perspektivet, og malerkunsten må betraktes som en grunnleggende temporal størrelse. Frieds tenkning om den modernistiske kunsten har gjennomgått flere endringer fra begynnelsen av 1960-tallet av. Forutsetningen for disse endringene er imidlertid det underliggende temporale synet på maleriet som oppstod da han distanserte seg fra Greenbergs teorier. Hovedforskjellen mellom Frieds tekster og Greenbergs formalistiske teorier om det modernistiske maleriet, er slik at Frieds syn fremstår som *historisert*. Den temporale dimensjonen blir viktigst i hans syn på den modernistiske malerkunsten.

Frieds undersøkelser i *Manet's Modernism* bygger hovedsakelig på Manets malerier fra 1860-tallet. De mest kjente blant disse er *Le Déjeuner sur l'herbe* (Frokost i det grønne, 1862-1863) og *Olympia* (1863). I ettertid er det nettopp disse maleriene som har blitt stående som de mest eksemplariske for Manet. Gjennom studier av datidens kunstkritiske artikler viser imidlertid Fried at impresjonistenes verdsetting av Manet skriver seg fra helt andre, og senere malerier. Han påpeker at

when, on Manet's death in 1883 and on the occasion of the posthumous exhibition of January 1884, a cluster of appreciative articles finally appeared, the works that tended to be singled out for praise were the 'impressionist' canvases of 1870s and 1880s, while the paintings of the 1860s that twentieth-century scholarship has chiefly equated with his modernism, notably the *Déjeuner sur l'herbe* and *Olympia*, were often ignored or criticized (1998b, s. 6).

Der det tjuende århundrets kunsthistorikere har vektlagt såkalt impresjonistiske verdier i Manets *Olympia* og *Frokost i det grønne*, er denne oppfatningen, slik Fried ser det, verken opplagt eller korrekt. Han søker isteden en mer oppdatert forståelse av disse maleriene og av hvorfor de kan sies å utgjøre et opprinnelsespunkt for den modernistiske malerkunsten. Med andre ord kan hans prosjekt sies å være å innpasse det nedarvede synet på disse maleriene som modernismens opprinnelse i sitt eget nåtidige synspunkt. Han er imidlertid hele tiden enig i at Manet var den maleren som rettet fokuset bort fra den tredimensjonale fiksjonen. Manet beholder dermed sin etablerte plass i den modernistiske malerkunstens opprinnelse. Slik skaper Fried en kontinuitet til tidligere syn på Manets malerier. I hans forståelse står tanken om en kontinuitet mellom fortiden og nået sentralt. Begge disse størrelsene spiller inn i vår oppfattelse av maleriet, vil Fried hevde. Å ta avstand fra oppfatningen om Manet som utgangspunkt for det modernistiske maleriet ville være å bryte med historien istedenfor å skape en slik kontinuitet.

På et gitt tidspunkt var Fried overbevist om at Greenbergs synspunkter utgjorde det rette perspektivet på modernistisk malerkunst. Når Fried senere måtte revurdere denne tankegangen, var det fordi han ikke kunne si seg enig i det formalistiske perspektivet om flathet som maleriets *ubetingede* essens. Dette vil være fokus i neste avsnitt. Frieds revurdering betyr ikke at han ikke tilkjennevir at Greenbergs synspunkter i sin tid hadde stor relevans for den modernistiske malerkunsten. Frieds syn krever imidlertid hele tiden nye tolkninger. I hans forståelse må kunstverkene frembringes igjen og igjen ettersom de betraktes i et nytt nå.

#### 4.2.1. Maleriets essens som konvensjonsbetinget

Istedenfor å etablere et ahistorisk begrep om hva som konstituerer essensen i maleriet som medium, vil Fried historisere essensbegrepet. Essens handler dypest sett kun om *konvensjoner*, hevder han, og dermed vil synet på hva som konstituerer maleriets essens forandre seg i takt med konvensjonene.<sup>58</sup> Dette innebærer at maleriet må betraktes som en størrelse i konstant forandring i takt med den historiske utviklingen. Det er dette Fried sikter til når han i artikkelen "How Modernism Works" fra 1982 skriver at "the modernist painter seeks to discover not the irreducible essence of all painting but rather those conventions which, at a particular moment in the history of the art, are capable of establishing his work's nontrivial identity as painting"

---

<sup>58</sup> I denne forståelsen hevder Fried å støtte seg på Wittgenstein. Se Fried, "An Introduction to My Art Criticism" i *Art and Objecthood* (1998a, s. 31).

(1985, s. 71). Et slikt historiserende syn på maleriet danner et avgjørende grunnlag for Frieds modernismeforståelse. Det er et viktig poeng i denne forståelsen at hvert enkelt verk må være i besittelse av evnen til å *overbevise som maleri* i sammenlikning med rekken av andre verker i malerkunstens historie. Slik sett eksisterer det fremdeles en likhet mellom Greenberg og Fried idet begge har en mediumspesifikk tilnærming til kunsten. Begge er opptatt av at kunstverkene skal kunne kvalitetsbedømmes med utgangspunkt i den spesifikke disiplinen de tilhører. Fried slutter seg dermed fremdeles til den greenbergianske modernismen på vesentlige punkter, selv om han velger å distansere seg fra den såkalte formalistisk-modernistiske tankegangen. De to skiller lag når det kommer til tenkingen om nyhetsaspektet i maleriet. I Frieds modernisme medfører hvert nytt maleri en *gradvis transformasjon* av malerkunsten som helhet, mens Greenberg snarere hevder at de modernistiske maleriene må bringe noe nytt til malerkunsten innenfor dennes fastlagte og tidløse rammer.

Frieds historiserende oppfatning får konsekvenser for synet på maleriets utvikling. Tenkningen om maleriets essens som konvensjonsbetinget og foranderlig indikerer at maleriet må betraktes som en variabel størrelse med evne til stadig å redefinere seg selv. Maleriet kan dermed i prinsippet tenkes å ha mulighet til å definere seg selv som hva som helst, men ikke til enhver tid. For Fried dreier det seg om en evne til fornyelse som bare kan skje innenfor rammen av det som i kontinuitet med historien kan aksepteres som maleri. Det er altså ikke snakk om noen fullstendig vilkårlig forandring av maleriet og det kan ikke være snakk om en statisk repetisjon av fortiden. Derimot dreier det seg om en gradvis transformasjon av maleriet, som aldri kan sees uavhengig av de nedarvede *konvensjonene*. Maleriene vil nemlig miste sin verdi som malerier dersom de skulle slutte å forholde seg til disiplinens konvensjonsbundne normer. Skulle dette skje, ville de overlate tolkningen helt og holdent til betrakteren, og dermed henfalle til teatralitet. Etter hvert som historien utvikler seg, er det ikke bare sannsynlig, men fullstendig *nødvendig* at malerkunsten endres for at maleriene skal kunne fortsette å *overbevise som maleri*.

Det er mulig å si at malerkunstens utvikling, eller uavlatelige transformasjon, oppstår ut fra et ønske om å *konservere* malerkunsten som disiplin snarere enn å forandre den. Dette er også et poeng hos Stanley Cavell, som i *The Claim of Reason* påpeker at “deep revolutionary changes can result from attempts to conserve a project, to take it back to its idea, keep it in touch with its history” (1999, s. 120–121). Han kobler dette videre til kunsten:

It is because certain human beings crave the conservation of their art that they seek to discover how, under altered circumstances, paintings and pieces of music can still be made, and hence revolutionize their art beyond the recognition of many. (Cavell 1999, s. 121)

Kunsten må med andre ord hele tiden søke å reformere seg selv etterhvert som historien utvikler seg for ikke å ende som forslitt uttrykk. Et syn som dette må også sies å ligge til grunn for Frieds forståelse av den modernistiske kunstens utvikling. I dette synet vil det hele tiden fremstå som nødvendig å redefinere malerkunsten for å opprettholde dens betydning som malerkunst under endrede historiske betingelser.

I takt med at historien utspiller seg og malerkunsten må forholde seg til endrede betingelser, vil også synet på tidligere malerier være i endring. Stephen Mulhall har studert tekster av både Fried og Cavell, og han formulerer Frieds oppfatning av den modernistiske malerkunsten slik: “Modernist painting’s questioning of the conventions it inherits entails that each successful painting can alter our understanding of what a painting is, and thereby our understanding of the tradition of painting that it succeeds in inheriting” (2001, s. 7). Hva som konstituerer det modernistiske maleriet, vil med andre ord være gjenstand for stadig endrede oppfatninger etter hvert som nye verker bidrar til å forandre synet på hva som utgjør malerkunstens underliggende konvensjoner. Maleriene vil dermed ustanselig bli gjenstand for revurderinger og nytolkninger i takt med at utviklingen påfører dem stadig nye konvensjoner. Slike nytolkninger oppstår alltid med utgangspunkt i et nå. Den til enhver tid gjeldende oppfatningen av den modernistiske malerkunsten kan på denne måten sies å ha sitt grunnlag i en *retrospektiv konstruksjon* av forståelsen av de modernistiske maleriene. Denne konstruksjonen kan imidlertid ikke betraktes uavhengig av historien idet maleriene hele tiden innehar en forankring i de nedarvede konvensjonene som de ønsker å stille spørsmål ved. Frieds syn på det modernistiske maleriet manifesterer seg fremfor alt i hans retrospektive konstruksjon av Manets malerier i *Manet’s Modernism*. Dette vil være fokus i neste avsnitt. I *Manet’s Modernism* problematiserer Fried forholdet mellom Manet og de premodernistiske malerne, fremfor alle Courbet, så vel som forholdet mellom Manet og impresjonistene. Han understreker imidlertid at det til tross for Manets vending bort fra den tredimensjonale fiksjonen, ikke uten videre dreier seg om noe brudd mellom Manet og premodernistisk maleri.

### 4.3. Manets modernisme

Frieds prosjekt i *Manet’s Modernism* er å finne betydningen av Manets malerier *før* impresjonistene fikk innflytelse over forståelsen av disse maleriene. Bokens hovedanliggende må imidlertid sies å være å gi en problematiserende lesning av modernismens opprinnelse og opprinnelsesproblematikken i modernismen. Fried forsøker med andre ord å gripe til det modernistiske maleriets opprinnelse i den hensikt å utforske hva som konstituerer modernismen



som helhet. Hans betraktning av Manet i *Manet's Modernism* virker videre illustrerende for den *temporalitetstenkningen* som ligger til grunn for hans modernismesyn. I denne tenkningen blir det avgjørende at de underliggende konvensjonene som konstituerer de modernistiske kunstverkene, hele tiden lar seg gripe på ny, og slik skaper en mulighet for *vedvarende nyhetsverdi*. Dette avsnittet om *Manet's Modernism* vil gi en analyse av boken med fokus på Frieds tenkning om det modernistiske nået samt hans temporale forståelse. Analysen vil blant annet forsøke å gi svar på hvordan den *retrospektive konstruksjonen* av Manets malerier arter seg i boken. Det er en grunnleggende tanke hos Fried at modernismen er en historisk størrelse som ikke lar seg definere én gang for alle. Min analyse av *Manet's Modernism* må ikke betraktes som noe endelig svar på hans modernismeforståelse. Den inngår snarere i en drøftende dialog med Frieds tekst der denne teksten får svare tilbake. *Manet's Modernism* lar seg inndele i tre hoveddeler.<sup>59</sup> I det følgende vil jeg komme inn på hver av de tre delene i den samme rekkefølgen som de har i boken. Først behandles Manets forhold til tidligere tiders malerier, deretter Frieds syn på det modernistiske i hans malerier, og til slutt impresjonistenes tolkning av Manet. Dette vil munne ut i en diskusjon hvor de tre delene betraktes i forhold til hverandre.

*Manet's Modernism* bygger både på de to forutgående bøkene i Frieds kunsthistoriske trilogi, *Absorption and Theatricality* (1988) og *Courbet's Realism* (1992), samt på Frieds tidligere kunstkritiske tekster. Boken åpner med et essay som opprinnelig var en versjon av hans doktoravhandling om Manet, først publisert i tidsskriftet *Artforum* (nr. 7, mars 1969). Dette essayet omhandler Manets utstrakte bruk av motiver fra tidligere tiders malerier. Det har, som Fried erkjenner (1998b, s. 4), blitt inngående kritisert i etterkant.<sup>60</sup> Denne delen av boken fortsetter likevel med et kommenterende og korrigerende essay som understreker hovedpoengene i avhandlingen fra 1969. I henhold til disse forsøkte Manet i første omgang å etablere en såkalt franskhet i sine malerier, og i andre omgang å skape en form for subsumerende universell malerkunst på tvers av ulike skoler og sjangere. Dette skulle skje ved å sitere og hente motiver og inspirasjon fra et mangfold av andre verker. Fried skriver at “[i]t is now clear, for example, that most of the important pictures of the 1860s depend either wholly or in part on works by Velázquez, Goya, Rubens, Van Dyck, Raphael, Titian, Giorgione, Veronese, Le Nain, Watteau, Chardin, Courbet...” (1998b, s. 23). En skulle tro at en slik ”subsumerende”

---

<sup>59</sup> Slik Stephen Mulhall har vist i artikkelen “Crimes and Deeds of Glory: Michael Fried's Modernism” (2001, s. 3).

<sup>60</sup> Av Theodore Reff i “‘Manet's Sources’: A Critical Evaluation” (1969). Reff kan ikke si seg enig i flere av de motivene Fried peker på som betydningsfulle for Manets malerier. Videre kan han ikke si seg enig i at en slik praksis som Fried viser til i Manets malerier var spesifikk for Manet. Fried anerkjenner at argumentasjonen i hans tidlige essay kunne vært bedre, men han holder fast ved sitt grunnleggende syn, samt de viktigste punktene i essayet. Etter mitt syn feiler Reff i å anerkjenne Frieds modernistiske praksis der det, som nevnt, blir et overordnet mål å innpasse historien under sitt eget nå (mer om denne praksisen kommer under punkt 4.4.), selv om Reff ganske visst kan ha rett i flere av sine kritiske synspunkter.

malerpraksis nødvendigvis etablerer en sterk forankring i malerihistorien. I essayet “Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet” fremholder Fried imidlertid at

it is possible to see in Manet's attempts at totalization across national schools evidence of a desire, if not exactly to break with or be quits with the past, at any rate to subsume the past synechdochically and, by so doing, to transform fundamentally the terms of its relation to both present and future. (1984, s. 530–531)

Han hevder altså at hensikten med subsumeringen av forutgående motiver skulle være å forandre nåtidens og fremtidens relasjon til fortiden. Det er dermed ikke snakk om en repetisjon av fortiden, men snarere om en transformasjon.

Denne transformasjonen skulle ifølge Fried etterstrebe det han kaller for *true memory*, et begrep som henspiller på ønsket om å etablere et opphav til en genuint *ny* erfaring: “[T]rue memory [...] begins only when mere repetition of the past has been brought to an end,” skriver han (1984, s. 531). Bestrebelsen på å etablere en slik ny erfaring er imidlertid tuftet på en erkjennelse av at historien ikke er til å komme utenom. Konvensjonene i tilknytning til denne vil alltid danne en forutsetning for fornyelsen av kunsten. Dette må sees i sammenheng med Frieds oppfatning av at fornyelse bare kan skje innenfor rammen av det som i kontinuitet med malerihistorien vil kunne *overbevise som maleri*. Dermed kan det tjene som et eksempel på hvordan han etablerer en parallell mellom Manets prosjekt og sin egen forståelse av modernismen slik den utviklet seg i 1960-årene. Denne sammenhengen blir videre bekreftet i det Fried karakteriserer som en “pursuit of *painting altogether*”, som han hevder ligger i kjernen av Manets prosjekt (1984, s. 531). Manets subsumerende malerpraksis må altså betraktes som et ønske om å komme til en forståelse av maleriets historie i sin helhet, slik Fried skriver i *Manet's Modernism*: “[C]oming to terms not just with this or that previous painter or school of painting but with the history of painting in its entirety” (1998b, s. 343).<sup>61</sup> I likhet med de modernistiske maleriene i Frieds samtid, får hvert enkelt av Manets malerier betydning for den videre forståelsen av hvilke konvensjoner som utgjør essensen av malerkunsten i sin helhet. De avstedkommer med andre ord en *ny* forståelse av malerkunsten som må sies å være i overensstemmelse med malerihistorien. Manet makter slik å stille spørsmål ved de underliggende konvensjonene som konstituerer maleriet som kunstform. Det dreier seg ikke om noe brudd med tidligere konvensjoner, og heller ikke om en repetisjon av disse konvensjonene, men om en gradvis transformasjon av maleriet som hele tiden utspiller seg i takt med historien. Den første delen i *Manet's Modernism* beskriver altså hvordan Manet i sine malerier søker å

---

<sup>61</sup> Som Fried påpeker, må dette forstås i lys av utviklingen av museumsinstitusjonen på Manets tid. Den gjorde tidligere malerier mer tilgjengelige og muliggjorde et slikt prosjekt.

innpasse malerihistorien i sin nåtidige overbevisning om hva som konstituerer malerkunstens konvensjoner.

*Manet's Modernism* fortsetter med å ta for seg Manets behandling av teatralitetsproblemet i egen samtid. Frem mot Manets tid hadde problemene i tilknytning til betrakterrollen ifølge Fried blitt gradvis mer kritiske. Det ble stadig vanskeligere å fremme absorpsjon, det vil si å skape en overbevisende fremstilling som kunne holde på tilskuerens oppmerksomhet, istedenfor å flytte den bort fra maleriets fiksjon og over på den virkelige betrakteren og maleriets materialitet. Et av virkemidlene som ble brukt for å forsøke å opprettholde absorpsjonen, var å male figurer som tilsynelatende var uoppmerksomme på at de ble betraktet. Manet brøt imidlertid med dette ved å begynne å la én av figurene i maleriet møte betrakterens blikk. Slik henvendte maleriene hans seg til tilskuerne, og gjorde dem dermed klar over sin egen posisjon foran lerretet. I Fried's anskuelse ville det til syvende og sist være umulig å opprettholde illusjonen om at maleriet kun består av et fiktivt, i motsetning til et virkelig, nivå. Manets anerkjennelse av denne sannheten gjennom fokuset på betrakteren var dermed et nødvendig skritt i maleriets utvikling. Men Manets anerkjennelse skapte også et problem som måtte overkommes: Idet fokuset blir rettet mot betrakteren utenfor fiksjonen, står maleriet i fare for å henfalle til teatralitet.

Manet lyktes ifølge Fried i å forhindre dette ved å trekke oppmerksomheten mot en tredje kvalitet ved maleriet, på tvers av dikotomien mellom fiksjon og virkelighet. Denne kvaliteten finner han ved å rette fokuset mot maleriet som tilvirket produkt – maleriet som *malt* – som skapt i malerens studio. Slik Fried beskriver det, gis det i Manets malerier en ontologisk forrang til den forutgående tertiære relasjonen mellom maler, maleri og modell fremfor den etterfølgende binære relasjonen mellom maleri og betrakter (Fried 1998b, s. 343). Med dette viser ikke maleriet lenger utelukkende til en fiksjon. Manets malerier fremviser isteden sin egen tilblivelse i malerens studio, og relasjonen mellom maler, maleri og modell blir det primære motivet i disse maleriene. Det som ifølge Fried avbildes i Manets malerier, er med andre ord den virkelige modellen slik hun fremstår for Manet i hans studio (i hans sentrale analyseobjekter *Olympia* og *Frokost i det grønne* er dette Victorine Meurent). Manets malerier blir slik sett fremstillinger av *det å bli malt* snarere enn av fiktive motiver. Dermed må malerienes *opprinnelses-* eller *tilblivelsesprosess* sies å bli det sentrale fokuset hos Manet. På denne måten evner han samtidig å etablere en mellomposisjon mellom dikotomiene fiksjon/virkelighet og absorpsjon/teatralitet. Denne mellomposisjonen kjennetegnes ved at fokuset rettes mot maleriets ”malthet” fremfor mot fiksjon eller virkelighet, og, som vi skal se, gjennom at maleriene er forbundet med *presentness* snarere enn absorpsjon eller teatralitet.

Manet må på denne måten sies å ha introdusert en ny type maleri – modernistisk maleri – hvor den tredimensjonale fiksjonen ikke lenger utgjør noe viktig fokus. Denne typen maleri fordrer en ny type betrakter, som ikke lenger utelukkende møter maleriene på et fiksjonsnivå, men som snarere retter blikket mot maleriene som malte størrelser, som fremstilt i malerens nå.<sup>62</sup> Malerens nåtid i arbeidet med lerretet og malerienes opprinnelse er imidlertid fraværende for betrakteren. Betrakteren blir med andre ord ekskludert fra og negert i malerienes motiver som viser tilbake på relasjonen mellom maler, maleri og modell, en relasjon som betrakteren ikke er en del av. Fried kaller dette for en fotografisk effekt (1998b, s. 339). Det som kjennetegner fotografiet er at det viser tilbake på en virkelig referent som er fraværende for betrakteren.<sup>63</sup> På samme måte viser Manets malerier tilbake på den opprinnelige situasjonen i malerens studio – idet maleriene ble malt – en situasjon som er fortidig og utilgjengelig for betrakteren. Der maleriene på den ene siden adresserer betrakteren ved å møte dennes blikk, ekskluderer de altså på den andre siden den som ser ved at de trekker oppmerksomheten mot sin egen tilblivelsesprosess som ikke kan vises til som noe annet enn fraværende. Slik Fried beskriver det, oppstår det en dobbelthet mellom nærvær og fravær i Manets malerier. Han fremholder at de insisterer “*both on the model’s nonpresence and on the painting’s presence to the beholder*” (1998b, s. 344). Der modellen og malerens arbeid med maleriet er fraværende i tid, må maleriet stadig sies å være nærværende for betrakteren. I Frieds syn utgjør fraværet en *forutsetning for* nærværet: Han skriver at “*the first insistence is crucial to the second*” (ibid.). Fraværet av maleriets opprinnelse i betraktningen av det, muliggjør med andre ord at betrakteren kan gripe maleriet som nærværende i sitt eget her og nå. Slik blir betrakterens nå konstituerende for maleriets opprinnelse.

I denne forbindelsen gjør Fried et poeng av at Manets malerier er *represented* – i betydningen *re-*, ”igjen” eller ”på ny”, og *present*, ”nå”: Han understreker at “*Manet’s art is itself not simply presented (what could that have meant?) but rather is represented*” (1998b, s. 406). Selv om betrakteren er fraværende fra malerens nå (*present*) og maleriets opprinnelse, fremmer Manets malerier likevel en mulighet for at dette nået/maleriets opprinnelse kan *gjenskapes*, skapes på ny, i *betrakterens nå*. Maleriene må på denne måten sies å kunne bli *represented*, de kan gjenvinne sin opprinnelse i betrakterens nå. De modernistiske maleriene frembringes altså ikke bare i malerens studio, de skapes også av betrakteren, i betrakterens nå.

<sup>62</sup> Stephen Mulhall påpeker i en artikkel om Frieds modernisme, at det ikke er snakk om at denne betrakterrollen fullstendig fortrenger det fiktive og det virkelige nivået i maleriet. De ulike måtene å betrakte på må derimot sies å inngå i kontinuerlig dialog (Mulhall 2001, s. 16).

<sup>63</sup> Fried viser til både Barthes’ virkelighetseffekt i *Camera Lucida* og til Cavell i denne sammenhengen. Han siterer Cavell som skriver at “[p]hotography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it. The reality in a photograph is present to me while I am not present to it; and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past” (1979, s. 23).

Idet de modernistiske maleriene viser tilbake på sin egen tilblivelsesprosess som betrakteren ikke er en del av, blir betrakteren nødt til å gripe til sin egen nåtid i fortolkningen av det. Denne nåtiden eksisterer imidlertid ikke uavhengig av maleriene, idet Frieds modernistiske nå alltid må oppfattes i kontinuitet med historien. Betrakteren gjenskaper derfor maleriets opprinnelse i sin egen nåtidige overbevisning, i overensstemmelse med malerihistorien. Opprinnelsen kan dermed ikke lenger sees som fraværende. Denne prosessen blir et viktig aspekt ved Frieds tenkning om *presentness*. I en kommentar til *presentness*-begrepet i “An Introduction to My Art Criticism” utdyper han dette: “[A]t every moment the *claim* on the viewer of the modernist painting or sculpture is renewed totally, as if nothing less than that is the condition of its expressiveness,” skriver han her (1998a, s.47). Det modernistiske maleriet fordrer til enhver tid en aktiv deltagelse fra betrakterens side. Modernistisk maleri og modernistisk kunst må hele tiden gripes og tolkes på nytt av betrakteren etter hvert som tiden forandrer seg. Slik vinner kunsten evig aktualitet, og dens modernisme svinner ikke hen. De modernistiske maleriene kan med andre ord sies å inneha en evig nyhetsverdi som ikke falmer idet de uavlatelig må gripes på ny. Men det som gripes igjen og igjen i disse maleriene må samtidig sies å være en fornemmelse av denne evige nyhetsverdien. Den modernistiske kunsten avstedkommer det Fried betegner som en øyeblikkelighet (*instantaneousness*) som innebærer en opplevelse av å kunne gripe kunsten i sin helhet, en opplevelse av at kunsten rommer alle disse tolkningsmulighetene i sin opprinnelse, altså en midlertidig opphevelse av temporaliteten. Det er denne opplevelsen som hele tiden må gripes på nytt i tilknytning til de modernistiske maleriene, og som utgjør grunnlaget for den tidsmessige dimensjonen i Frieds *presentness*.

Det er imidlertid ikke noe absolutt ubestemmelig og tidløst nå som danner grunnlaget for betrakterens erfaring, men et nå som til enhver tid etterstreber å se maleriet som et uttrykk for den seneste tendensen i historiens utvikling. På denne måten blir det mulig for betrakteren å innpasse oppfatningen av tidligere malerier i sitt eget nå. Dette utdyper Manets virksomhet slik den fremstår i den første delen av *Manet's Modernism*. I denne delen forsøkte Fried blant annet å vise hvordan Manet gjennom sin subsumerende praksis søkte å skape en ny og universell malerkunst på tvers av ulike skoler og sjangere gjennom en såkalt “pursuit of *painting altogether*”. En slik bestrebelse på å komme til en overenskomst med malerihistorien i sin helhet, å innpasse historien i nået, må altså sies å bli gjentatt av betrakteren, i betrakterens nå. Dette nået vil aldri være løsrevet fra historien og det fortidige i Frieds syn. Betrakteren står derfor ikke uten holdepunkter i vurderingen av det modernistiske maleriet og er ikke fullstendig overlatt til seg selv i tolkningen av det, slik tilfellet var med de minimalistiske og teatrale verkene. Isteden må det sies å finne sted en tilknytning mellom maleri og betrakter i

kunsterfaringen som kan beskrives som den romlige dimensjonen av *presentness*. Når fokuset rettes mot opprinnelsen og relasjonen mellom maler, maleri og modell i tilvirkingen av maleriene, innstiftes det samtidig en mulighet for kontinuitet mellom maleriet og betrakteren idet maleriet gjenskapes i betrakterens her og nå. Den romlige dimensjonen er imidlertid underordnet tidsdimensjonen fordi kontinuiteten mellom verk og betrakter først og fremst skjer gjennom betrakterens nå. Tidsdimensjonen må dermed sies å bli det viktigste i og med det modernistiske maleriet. Ved å rette fokuset mot en opprinnelse som er fraværende for betrakteren, skaper de en mulighet for å erfares igjen og igjen, i betrakterens nåtid.

Mens de forutgående kapitlene i *Manet's Modernism* omhandler henholdsvis Manets forhold til tidligere tiders malerier og hans behandling av betrakterrollen i sin samtid, retter den tredje og siste delen av boken søkelyset mot forholdet mellom Manet og impresjonismen. Istedenfor å fokusere på bruken av motiver fra tidligere kanoniserte verker eller de endrede betingelsene for betrakterrollen – momenter Fried i *Manet's Modernism* oppfatter som essensielle for Manets prosjekt – heftet impresjonistene seg, som vist, ved formale egenskaper i Manets malerier. Slik jeg vurderer det, ligger imidlertid en slik mulighet for forskjellige tolkninger til grunn for Frieds historiesyn. Dette skyldes at Manets malerier ikke bare bestemmes ut fra sitt problematiserende forhold til premodernistisk maleri. De bestemmes også, som vist, ut fra vår retrospektive oppfatning av dem. Forståelsen av Manets malerier som impresjonistiske, eller formalistiske, kan dermed illustrere et avgjørende moment ved Frieds tenkning om modernisme. Som nevnt inngår maleriene i modernismen i stadig nye meningskonstellasjoner etter hvert som historien utvikler seg. Dette kommer av at nye konvensjoner hele tiden tillegges maleriene gjennom betrakterens nå. Fordi konvensjonene er i stadig endring, kan ingen hevde å finne noen endegyldig mening ved modernismens malerier. Tolkning av Manets malerier som impresjonistiske må dermed være en gyldig tolkning *på et gitt tidspunkt* i resepsjonen av Manet. Denne tolkningen fremstår imidlertid som foreldet i Frieds tenkning i *Manet's Modernism*. Den er ikke lenger aktuell i lys av hans nå. En slik oppfatning fremviser med andre ord hvordan tiden er en integrert del av de modernistiske maleriene slik Fried betrakter dem.

Manets malerier, så vel som modernistisk maleri generelt, må sies å oppstå i dialog med både fortidens og fremtidens verker. Fried vektlegger altså en form for kontinuitet mellom fortid og fremtid i sin modernismeforståelse, snarere enn et brudd mellom de to størrelsene. Denne kontinuiteten kommer til uttrykk gjennom fokuset på malerienes opprinnelsesprosess i betrakterens nå. Det maleren bringer av ny mening gjennom sitt arbeid med lerretet, kan nemlig ikke oppfattes som statisk. Tvert imot ser vi i malerienes opprinnelse en kilde til *varig*

*nyhetsverdi* i lys av disiplinens utvikling idet betrakteren, så vel som maleren, må sies å være aktiv i frembringelsen av det modernistiske maleriet. På grunnlag av denne oppfatningen blir det etter mitt syn mulig å fremstille Frieds (historiserte) syn på maleriet i følgende modell:

- |           |                                 |            |
|-----------|---------------------------------|------------|
| 1. Fortid | 2. Opprinnelse (= betraktes nå) | 3. Fremtid |
|-----------|---------------------------------|------------|

Jeg sidestiller i denne modellen malerienes opprinnelse med betrakters nå. Betrakters nå blir konstituerende for malerienes opprinnelse. Punkt 1 og punkt 3 må derfor gå *forut* for punkt 2. Med andre ord blir maleriets opprinnelse bestemt på grunnlag av fortidige, så vel som fremtidige, malerier, og denne bestemmelsen skjer i betrakters nå. Fried poengterer selv at han opererer med en slik tredelt tolkningsmodell i *Manet's Modernism*. "Manet turned out to require interpretation in terms of a three-part relation among Courbet, the generation of 1863 [dvs. Manets samtidige kolleger], and the Impressionists, a relation in which, conceptually, the first and third 'moments' precede the second and thus jointly determine its meaning," skriver han (1998b, s. 410–411). En slik tolkningsmodell kan forklare Frieds betraktning av Manet. I forbindelse med hans syn på Manets malerier i *Manet's Modernism* blir det mulig å anvende modellen på følgende måte:

- |                                   |                              |                    |
|-----------------------------------|------------------------------|--------------------|
| 1. Courbet/premodernistisk maleri | 2. Manets malerier/betrakter | 3. Impresjonistene |
|-----------------------------------|------------------------------|--------------------|

I denne modellen vil premodernistenes tidligere virke, ettertidens (impresjonistenes) retrospektive forståelse av disse maleriene, og til slutt Frieds egen samtid i betraktningen av maleriene spille en rolle for forståelsen av Manets malerier.<sup>64</sup> Slik jeg vurderer det, korresponderer denne tolkningsmodellen videre med *strukturen* i *Manet's Modernism*: Boken er delt i tre deler der Manets forhold til tidligere tiders malerier, det Fried ser som Manets faktiske prosjekt, og impresjonistenes retrospektive forståelse av Manet utgjør hver sin del. Frieds syn på Manets prosjekt vil imidlertid kontinuerlig være i endring ettersom punkt 1 og 3 går forut for punkt 2, og ettersom hans eget nå ustanselig har innvirkning på forståelsen av Manets virke.<sup>65</sup>

Videre kan det hevdes at tolkningsmodellen lar seg anvende på Frieds syn på modernismen i sin helhet slik det fremkommer i *Manet's Modernism*. Dette synet er både

---

<sup>64</sup> Fried skriver at "It may seem to follow that Impressionism, not Manet, should be considered the fountainhead of formalist-modernist painting or at least theory – that formalist-modernism got it wrong not only about the meaning of Manet's art but also about its own historical origins. But it would be more accurate to say that Manet's priority as the first formalist-modernist painter should be shared with the Impressionists (from an Impressionist point of view his paintings do have that significance), and on somewhat different grounds with Courbet" (Fried 1998b, s. 409).

<sup>65</sup> Korrespondansen mellom innhold og struktur i *Manet's Modernism* er også fokus Stephen Mulhalls artikkel "Crimes and Deeds of Glory: Michael Fried's Modernism" (2001). Jeg vil komme tilbake til Mulhalls artikkel i neste avsnitt om Frieds modernisme.

påvirket av hans oppfatning av minimalismen, samt hans befatning med premodernistisk maleri. Nok en gang går punkt 1 og 3 forut for punkt 2 i følgende modell:

1. Premodernistisk maleri

2. Modernistisk maleri

3. Minimalisme

Frieds oppfatning av de minimalistiske verkene, så vel som hans forståelse av premodernistisk maleri, virker bestemmende for hans syn på Manets malerier i *Manet's Modernism*. De minimalistiske verkene rettet på den ene siden fokuset over på betrakteren og overløt denne til seg selv i betraktningen. Dermed skapte de et brudd mellom verk og betrakter. Det premodernistiske maleriet forsøkte på den andre siden å dekke over dette bruddet ved å opprettholde en stadig mer haltende illusjon som kunne få betrakteren til å glemme sitt nærvær foran lerretet. I Frieds forståelse danner modernismen en syntetiserende mellomposisjon mellom disse to ytterpunktene idet den modernistiske kunsten fordrer en aktiv *medskapning* fra betrakterens side. De modernistiske kunstverkene involverer betrakteren uten å overlate denne fullstendig til seg selv i betraktningen av dem. Slik kan de modernistiske maleriene betraktes som en syntese mellom minimalisme og premodernisme i Frieds syn.<sup>66</sup>

Den syntetiserende siden ved Frieds modernisme kan videre tematiseres med hensyn til relasjonen til tid. Ikke bare må modernismen oppfattes som en mellomposisjon mellom materialitet og fiksjon, teatralitet og absorpsjon, samt betrakter og verk. Slik jeg ser det blir den *vedvarende nyhetsverdien* det viktigste ved de modernistiske verkene. Der de minimalistiske verkene som vist knyttes til (betrakterens) varighet i Frieds teorier, fremmer de premodernistiske maleriene en illusjon om betrakterens og tidens fravær. Modernismens nyhetsverdi må på sin side karakteriseres som en øyeblikkelighet som må gripes igjen og igjen av betrakteren. På denne måten innehar maleriene etter mitt syn en nyhetsverdi som på én gang er bestandig og flyktig. Den er bestandig fordi maleriene alltid lar seg gripe som nye, og flyktig idet de uavlatelig må gripes på nytt. Med tanke på Baudelaire fremviser dermed Frieds modernistiske malerier en mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige”. Det må sies å være dette som muliggjør erfaringen av *presentness* i møte med den modernistiske kunsten. Den modernistiske kunsten inkorporerer tiden i sin opprinnelse, og skaper slik en mulighet for vedvarende

---

<sup>66</sup> Den modernistiske kunsten danner en syntetiserende mellomposisjon på flere nivåer, slik Fried ser det. Dette kan sees i sammenheng med at han i *Courbets Realism* fremhever bruken av begrepet om anerkjennelse (*acknowledgement*) som sentralt i egne tekster, samt i tekstene til Stanley Cavell. Han påpeker at “[o]ne virtue of the concept of acknowledgement for Cavell and me has always been its avoidance of the antithetical logic” (Fried 1992, s. 285). I lys av dette kan det Fried ser som en forskyvning av fokus mot malerens arbeid med lerretet i Manets malerier, sies å illustrere en overvinning av dikotomien teatral/antiteatral, så vel som virkelighet/fiksjon. Denne overvinnelsen, eller tenkningen i synteser, må sies å utgjøre et vedvarende og vesentlig trekk ved modernismen som helhet slik Fried oppfatter den. Begrepet om anerkjennelse er mest fremtredende i tekstene til Cavell. Det er ikke plass nok til å utlegge begrepet i denne oppgaven.



nyhetsverdi, idet de stadig lar seg gripe på ny. Manet må sies å ha innført denne muligheten i og med sine modernistiske malerier. Hvilken ny mening som bringes gjennom Manets malerier, og som dermed gjør ham fortjent til posisjonen i den modernistiske malerkunstens opprinnelse, er imidlertid opphav til kontinuerlige nytolkninger og revurderinger hos Fried.

I Frieds tenkning, vedvarer Manet å stå som et opprinnelsespunkt for den modernistiske kunsten. Dette ser jeg som en konsekvens av at historien har etablert Manets malerier som et opprinnelsespunkt for modernismen. Idet Frieds modernistiske lesninger av hans malerier hele tiden søker å være i kontinuitet med historien, fortsetter Manet å figurere som den maleren som begynte å rette fokuset bort fra den tredimensjonale fiksjonen i det premodernistiske maleriet. Mot slutten av *Manet's Modernism* skriver Fried at hans lesning av Manet “imply the persistence [...] of the ‘Impressionist’/formalist-modernist perspective” (1998b, s. 416). Med andre ord skriver han at han har impresjonistene å takke for sin egen oppvurdering av Manets malerier. Impresjonistenes formalistiske tolkning av Manet illustrerer bare på hvilken måte oppfatningene om hvordan modernismen og dennes opprinnelse skal betraktes endrer seg etter hvert som tiden går.

Fokuset på opprinnelsen i de modernistiske kunstverkene kan sies å skrive seg fra usikkerheten med hensyn til maleriets nedarvede konvensjoner. Ved å gripe til det opprinnelige vil maleriets konvensjoner kunne fastsettes med større sikkerhet. De modernistiske verkene viser imidlertid, ifølge Fried, at denne opprinnelsen alltid ligger i nået. Frieds prosjekt i *Manet's Modernism* blir slik å forsøke å innpasse den historiske forståelsen av Manet i sitt eget nå, for slik å kunne etablere med enda større sikkerhet hva som konstituerer det modernistiske maleriet. Konklusjonen i *Manet's Modernism* blir at det modernistiske maleriet utgjøres av den vedvarende problematiseringen av maleriets opprinnelse – det vil si en vedvarende problematisering av det modernistiske nået. Dette kan sies å kaste et nytt lys over Manets virksomhet slik den fremstår i den første delen av *Manet's Modernism*. Det Fried her ser som Manets bestrebelse på å skape en ny type maleri gjennom “pursuit of *painting altogether*”, og synet på dette som en opprinnelse til ny erfaring (“*true memory*”), må nettopp sees som et resultat av en slik problematisering av nået. Det er et forsøk på å innpasse malerkunstens historie i et nå. Det ser altså ut til at det først er ved å underminere fiksjonens betydning til fordel for et fokus på opprinnelsen, som ligger i betrakterens nå, at Manets malerier makter å fremstå som noe annet enn repetisjoner av fortiden. De skaper isteden en mulighet for vedvarende nyhetsverdi – for å “utvinne det evige av det flyktige” – gjennom det modernistiske nået. Slik fremstår Frieds modernistiske nå som et syntetiserende og konsoliderende nå snarere enn som et nå løsrevet fra historien og det fortidige. Som en oppsummering kan vi si at det er to

måter de modernistiske maleriene i Frieds forståelse overkommer temporaliteten på. For det første innehar de en ubegrenset nyhetsverdi i kraft av sine uuttømmelige tolkningsmuligheter. Nyhetsverdien består fordi maleriene hele tiden erfares *på ny*. For det andre kan de avstedkomme en øyeblikkelighet (*instantaneousness*) som innebærer en opplevelse av midlertidig å oppheve temporaliteten. Disse to forståelsene kan imidlertid ikke sees uavhengig av hverandre, og *presentness*-begrepet viser til begge forståelsene. Opplevelsen av å oppheve temporaliteten kan samtidig betraktes som en fornemmelse for den tolkningsmessige uuttømmeligheten i kunstverkene. Der fokuset til nå har ligget på Frieds temporalitetsforståelse i tilknytning til hans tenkning om den modernistiske kunsten, vil det i det følgende fokuseres på det problematiske i å *omtale* denne kunsten, og på hvordan dette løses i hans kunstteoretiske tekster.

#### 4.4. Frieds modernisme

Frieds tenkning om modernismen kan selv betraktes som modernistisk. Dette avsnittet vil gå nærmere inn på Frieds kunstteoretiske praksis. Fokuset vil ligge på hans begrep om *presentness* og hvordan dette artikuleres dobbelt – både i forhold til kunstverkene i den kunsthistoriske utviklingen og i forhold til hans eget virke. Dermed ser det ut til at både kunsten og kunstteorien befinner seg i en posisjon der mening stadig må gripes på nytt og fortiden overkommes på ny etterhvert som de historiske betingelsene endrer seg. I den forstand opererer Frieds kunstteori under de samme betingelsene som kunsten. Videre vil det fremgå hvordan hans tekster i forlengelsen av dette kan betraktes som estetiske på lik linje med de modernistiske kunstverkene. I det følgende vil både Cavell og Kant bli viktige som et bakteppe for min tolkning av Frieds tenkning om *presentness* og om modernismen som en *estetisk* praksis.

I artikkelen “Crimes and Deeds of Glory: Michael Fried’s Modernism” peker Stephen Mulhall på en tett forbindelse mellom Fried og Cavell når det kommer til deres syn på modernisme.<sup>67</sup> Mulhall mener å finne en nøkkel til Frieds modernismeforståelse i Cavells *Must We Mean What We Say*, i utsagnet om at modernismen er en tilstand der “crimes and deeds of glory look alike” (Cavell 1977, s. 191). Utsagnet kan sees i sammenheng med mangelen på fastlagte normer og konvensjoner for kunstverkene. I det de eneste rammene for malerkunsten utgjøres av konvensjoner som er under kontinuerlig utvikling og endring, vil bedømmelsen av maleriene nødvendigvis utgjøre et tema for vedvarende diskusjon. Usikkerheten i tilknytning til de nedarvede konvensjonene preger altså den modernistiske kunstkritikken i vel så stor grad

---

<sup>67</sup> Artikkelen tar utgangspunkt i Frieds *Manet’s Modernism* i forlengelsen av Cavells *The Claim of Reason* og *Must We Mean What We Say?*

som den modernistiske kunsten. Dette betyr at både kunstneren og betrakteren, eller kritikeren, handler ut fra de samme betingelsene i modernismen.<sup>68</sup> Det eksisterer dermed en sterk tilknytning mellom de to i Frieds syn. Tenkningen om en sammenheng mellom kunst og kritikk ligger til grunn for flere av hans kunsthistoriske avhandlinger. I *Absorption and Theatricality* skriver han for eksempel at

it is only by coming to see the appropriateness to a given painting or group of paintings of certain verbal formulations, stylistic devices, and rhetorical strategies, including many that have never until now been taken seriously, that we are able to attribute to those formulations, devices, and strategies a truly critical significance. The result is a double process of interpretation by virtue of which paintings and critical texts are made to illuminate one another (1988, s. 3).

Fried vektlegger her hvordan kunstkritikkene og kunsten i en epoke er blitt til under liknende omstendigheter og derfor må sies å kaste lys over hverandre. Dette poenget blir imidlertid særlig tydelig i modernismen når kunstner og kritiker opererer under de samme betingelsene. I modernismen får, som påpekt, betrakteren en deltagende rolle i kunstverkene. Siden både betrakter og verk spiller inn i frembringelsen av kunsten, vil dette med nødvendighet gjenspeile seg i de kunstkritiske og kunstteoretiske tekstene.

At dette får stor betydning for Frieds kunstteoretiske praksis, blir ikke minst tydelig i “Three American Painters” hvor han beskriver kunstkritikkens rolle i tilknytning til den modernistiske kunsten: “[C]riticism that shares the basic premises of modernist painting finds itself compelled to play a role in its development closely akin to, and potentially only somewhat less important than, that of new paintings themselves,” fastholder han her (1998a, s. 219). Dette medfører at kritikeren i sine tekster vil søke å videreføre kunstnerens forsøk på å stille spørsmål ved eksisterende konvensjoner for maleriet. I henhold til Mulhall (2001) er det nettopp dette Fried søker å gjøre i *Manet’s Modernism*. Det blir mulig å si at han oppfatter seg selv som en *modernistisk kunstteoretiker*, så vel som en teoretiker som fremmer synspunkter om modernismens kunstverker:

Fried conceives of himself *qua* critic as being in the condition of modernism; his own historical position, the beholder role or function that he now occupies when beholding Manet’s paintings, has itself in large part been constructed by the tradition of modernist painting as that has developed in the century since Manet’s death. (Mulhall 2001, s. 17)

Synet på Manet i *Manet’s Modernism* er i stor grad konstruert med utgangspunkt i den modernistiske kunstens utvikling i Frieds egen samtid. Ettersom han i denne boken oppfatter at

---

<sup>68</sup> Dette blir ikke minst tydelig ved at Cavell, i en analogi til Frieds syn på malerkunsten, ser språkets mening som *konvensjonsbetinget*. I dette synet blir ordenes mening, i likhet med malerkunsten, gjenstand for stadige transformasjoner. Cavell vektlegger språkets plastisitet som et nødvendig middel til å uttrykke hva vi mener. ”To say what you really mean you will have to say something different, change the words; or, as a special case of this, change the meaning of a word,” fremholder han (1976, s. 39).

modernistisk kunst stadig problematiserer sin egen opprinnelse gjennom kontinuerlige nytolkninger, velger han å la sin egen tekst speile dette dilemmaet. Idet Manets malerier, gjennom den greenbergianske oppfatningen, utgjør et viktig utgangspunkt i Frieds kunstteoretiske virke, blir det altså naturlig for Fried å rette fokuset mot disse maleriene. Han problematiserer dermed sin egen opprinnelse i vel så stor grad som Manets malerkunst. Mulhall understreker at “[o]nly a text which problematizes its own origins rather than dismissing them or taking them for granted [...] could seriously present itself as a sincere response to the modernist works of art it claims to study” (2001, s. 22). På denne måten etableres det altså, i henhold til Mulhall, en sammenheng mellom Frieds prosjekt i *Manet’s Modernism*, og det Fried ser som Manets prosjekt i startpunktet for den modernistiske malerkunsten.

Det kommer videre til uttrykk ved at *Manet’s Modernism* har en nær tilknytning til Frieds kunstkritiske tekster.<sup>69</sup> Bokens første del innlemmer essayet fra 1969 om Manets bruk av motiver fra forutgående malerier, så vel som fragmenter av tidligere kunstkritiske tekster som stammer fra perioden før minimalismens inntog. Kunstkritikkene fra denne tiden er dessuten påvirket av Greenberg og hans formalistiske syn på modernismen, som igjen er gjort mulig gjennom impresjonistenes tolkning av Manet. Akkurat som Manets malerier ifølge Fried er gjenstand for stadige nytolkninger, problematiserer Fried sine egne tidligere tekster gjennom hele *Manet’s Modernism*. Slik gjenspeiler og viderefører han det han ser som Manets prosjekt i sin egen tekst om Manet. Frieds argumentasjon må med andre ord sies å være gjenstand for historisering på samme måte som de modernistiske maleriene er det. Hans stadige nytolkninger av hva som konstituerer det modernistiske maleriet og dets opprinnelse, fører dermed til en vedvarende problematisering av hans egne tekster. At han er seg bevisst dette, kan vi se av oppbygningen i *Manet’s Modernism* som fremviser ulike stadier i hans tenkning om modernismen og Manet som dens opprinnelse. På samme måte som maleriene i modernismen kontinuerlig er gjenstand for nytolkninger, nytolker altså samtidig Fried kontinuerlig sine egne tidligere tekster og teorier. Hans standpunkt er dermed alltid bare ett i rekken av tidligere og senere standpunkter, idet de er tilknyttet et nå. Frieds tekster kan på denne måten sies å være selvrefleksive.

Denne selvrefleksiviteten innebærer at Fried er seg bevisst at meningen i den modernistiske kunsten alltid må søkes igjen og igjen. Fortiden og de fortidige konvensjonene i malerkunsten må hele tiden overkommes på ny. Dette skriver seg fra hans historiserende

---

<sup>69</sup> Frieds påstand i introduksjonen i *Art and Objecthood* om at “there looms an unbridgeable gulf” mellom hans virke som kunsthistoriker og hans tidligere kunstkritiske praksis (1998a, s. 51), ser ut til å tale imot dette. Jeg ser imidlertid ingen innvendinger mot å påpeke en slik sammenheng. Dette underbygges av at Fried selv, i sin nyeste bok, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, korrigerer sitt tidligere syn og erkjenner at “the gulf in question no longer looms as it previously did” (2008, s. 4).

oppfatning, der problematiseringen av, og mistroen til, nedarvede verdier og konvensjoner står sentralt. Å gripe til det nåtidige fremstår imidlertid heller ikke som uproblematisk ettersom ingenting kan få historien til å forsvinne – man kan ikke løsrive seg fra den. Her har Frieds tenkning mye til felles med Cavell og hans syn på det problematiske forholdet mellom fortid og nåtid som avgjørende i det moderne og modernistiske (Cavell bruker begge begrepene).<sup>70</sup> Innsikten i det problematiske forholdet mellom fortid og nåtid knyttes hos Cavell til en filosofisk, så vel som en kunstnerisk praksis. Innledningsvis i *Must We Mean What We Say?* skriver han at

[t]he new difficulty which comes to light in the modernist situation is that of maintaining one's belief in one's own enterprise, for the past and the present become problematic together. I believe that philosophy shares the modernist difficulty now everywhere evident in the major arts, the difficulty of making one's present effort become a part of the present history of the enterprise to which one has committed one's mind, such as it is. (1977, s. xxii)

Ifølge Cavell blir altså utfordringen i en modernistisk situasjon å gjøre sin nåtidige praksis, “one's present effort”, til en del av den nåtidige historien, “the present history”, uten å repetere fortidige og utdaterte konvensjoner. Å oppriktig *mene* hva man sier må sees som en del av dette. Som Cavell skriver: “Meaning what one says becomes a matter of making one's sense present to oneself” (1977, s. xix). Frieds kunstkritiske og kunsthistoriske virke må sies å fungere som et eksempel på denne tenkningen i praksis. Hans teorier fungerer som en illustrasjon på Cavells utsagn. Der Cavell knytter utsagnet til sin tenkning om filosofi, knytter Fried det imidlertid utelukkende til en kunstnerisk praksis. Det blir tydelig i hans tekster ved at han stadig endrer syn etter hvert som tiden går og malerkunsten utvikler seg. Malerkunstens “present history” er aldri den samme. Synet på at en ikke kan overkomme historien, og dermed må se sin praksis som delaktig i et historisk forløp snarere enn som noe endelig standpunkt, fører til at man til enhver tid må søke å definere sin egen praksis i et *nå*. “[M]aking one's sense present to oneself” må sees som et ønske om å skape *presentness*, et ønske om å overkomme historien og det fortidige for slik å skape en genuin erfaring i nået. Å mene hva man sier er å finne sin egen mening *her og nå* snarere enn å tale i overensstemmelse med gamle autoriteter og konvensjoner, akkurat som den modernistiske malerkunsten stadig søker å redefinere seg selv i takt med historiens utvikling.

Koblingen til *presentness*-begrepet indikerer videre at utsagnet “making one's sense present” ikke må leses som “å komme til fornuft” i betydningen å komme til en forstandsmessig og verifiserbar forståelse. *Sense* kan også oversettes med “sans” eller “følelse”, og disse må i

---

<sup>70</sup> I forordet i hans *Must We Mean What We Say?* skriver Cavell at “[t]he essential fact of (what I refer to as) the modern lies in the relation between the present practice of an enterprise and the history of that enterprise, in the fact that this relation has become problematic” (1977, s. xix).

aller høyeste grad sies å spille inn i Frieds bedømmelser av den modernistiske kunsten. Ord som overbevisning og intuisjon snarere enn logisk etterprøvbare utsagn i tilknytning til kunstverkene forekommer ikke sjelden i hans kunstteoretiske tekster. I “Aesthetic Problems of Modern Philosophy” fremholder Cavell videre at utsagnet om å mene hva man sier ikke kan betraktes uavhengig av “what Kant calls aesthetic judgements” (1977, s. 94). Dette underbygger tilknytningen til *presentness*-begrepet. Når det kommer til Kant, blir det et viktig poeng at “[s]maksdommen er estetisk” (Kant, 1995, s. 71). Som tidligere bemerket henger dette sammen med at smaksdommen er forbundet med følelser (av lyst og ulyst) og at den ikke er kognitivt bestemt. Henry E. Allison viser hvordan forholdet mellom dommen og følelsene arter seg hos Kant. Han fremholder at “the two must be viewed as intimately linked in the judgement of taste; for whereas it is judgement that reflects, that is, compares, it is feeling that appraises the results of this reflective activity” (2001, s. 70). Følelsene må altså betraktes som en konsekvens av dømmekraften, og ikke omvendt. Videre indikerer dette at det først og fremst er selve smaksdommen som må kalles estetisk, og ikke objektet for den estetiske dommen. Frieds kunstteori, det vil si hans forsøk på å skape meninger om den modernistiske kunsten, lar seg lese i forlengelsen av dette. Sammenhengen mellom kunstteorien og kunsten som hans praksis fremviser, kan sies å gi hans teorier en viss estetisk verdi. Det kan med andre ord sies å skje en *estetisering av teorien* i hans tekster.

Dette fremstår som et fenomen som er spesifikt for modernismen. Idet konvensjonene for den modernistiske kunsten er under kontinuerlig utvikling, og dermed ikke kan påpekes med sikkerhet, blir det nødvendig å gripe til sin egen følelsesmessige overbevisning i frembringelsen av verkene. Teoriene om den modernistiske kunsten må betraktes som estetiske idet dette både gjelder for kunsten og for teoretiseringen om kunsten. Frieds kunstteoretiske praksis bygger på en slik følelsesmessig overbevisning. Hans kunstteoretiske tekster er, som vist, å betrakte som en forlengelse av kunstverkene. De bygger på prinsippet om *presentness*, som altså er sanselig eller følelsesmessig begrunnet. *Presentness* artikulere seg med andre ord både i forhold til kunsten og i forhold til kunstkritikken eller kunstteorien.<sup>71</sup> Slik kan både kunsten og teoriene om kunsten betraktes som estetiske størrelser i Frieds modernistiske tenkning.

Frieds vurderinger av den modernistiske kunsten bygger altså ikke på definerte og bestemte idealer, men snarere på følelser og egen overbevisning. Dette må sees som et resultat av uvissheten med tanke på den modernistiske malerkunstens nedarvede konvensjoner. Ingen

---

<sup>71</sup> I artikkelen “L’Art philosophique” (1961) polemiserer Baudelaire mot en tendens i samtiden til å assimilere kunstneriske praksiser til filosofiske ideer. Fried må altså sies å gå motsatt til verks. Hans tenkning, gjennom *presentness* og forbindelsen til Kant, kan kalles en *philosophie artistique* – i betydningen en tenkning som bygger på estetikk.

kan fortelle hva malerkunsten består i idet konvensjonene er i kontinuerlig forandring. Det blir slik mulig å si at modernistisk kunst, så vel som modernistisk kunstkritikk, utforsker forhold som ikke dreier seg om *å vite*. Til forskjell fra hva som kommer til uttrykk hos Fried, er denne tilstanden av uvisshet i Cavells syn ikke utelukkende en tilstand i kunsten og kunstteorien, det er samtidig et kjennetegn ved moderne filosofi. Til grunn for begge ligger imidlertid i stor grad Kants tenkning i *Kritikk av dømmekraften*. Forbindelsen til Kant kommer mest eksplisitt til uttrykk hos Cavell, som blant annet påpeker i *The Claim of Reason* at “his [Kant’s] idea was [...] to show that knowledge is limited not in the sense that there are *things* beyond its reach, but that there are human capacities and responsibilities and desires which reveal the world but which are not exhausted in the capacity of knowing things” (1977, s. 54) Slike evner til å ”avsløre verden” (“reveal the world”) må sies å være knyttet til en slik ”sans” eller ”følelse” som kommer til uttrykk i utsagnet “making one’s sense present”. Det må nettopp sies å være den *estetiske erfaringen* hos Kant som peker mot en slik mulighet for å ”avsløre verden” utover det som kan stadfestes med sikkerhet om den. Denne mekanismen ligger også til grunn for Fried’s *presentness*-begrep, som bygger på en følelsesmessig overbevisning.

I *Manet’s Modernism* bemerker Fried med hensyn til kunstkritikken at

there are signs in the criticism of the 1870s and 1880s of a subtle but momentous shift of rhetorical and experiential emphasis: from an often binary, all-or-nothing type of judgement expressive of the writer’s general critical position and engaging with a range of representational considerations [...] to a less ideological-seeming, more contemplative or ‘disinterested,’ but also more rigorously comparative type of judgement that claimed to bring into focus what soon came to be called ‘the intrinsic quality of painting itself.’ (1998b, s. 414)

Fried oppdager her et skifte i kunstkritikken som inntreffer i og med det modernistiske maleriet. Dette skiftet mot et fokus på “the intrinsic quality of painting itself”, må betraktes i sammenheng med tenkningen om at maleriet må kunne *overbevise som maleri* i rekken av tidligere og senere malerier. Maleriene må med andre ord ikke betraktes som repetisjoner av fortiden, men heller ikke som uavhengige av fortidige praksiser. Bare slik kan de skape en følelsesmessig overbevisning i nået. Fried’s egne tekster må sees som et resultat av dette skiftet. De etablerer en forbindelse til Kants estetiske dommer, men Fried’s tenkning er i tillegg gjennomsyret av fokuset på temporalitet. I motsetning til Kants estetiske dommer er Fried’s tenkning uavlatelig knyttet til det modernistiske nået. Hans overbevisning i tilknytning til de enkelte kunstverkene bygger på en oppvurdering av dette nået. Der estetikken hos Kant var ment å vise til en overgang mellom antinomier i hans filosofiske system, finner Fried bare en slik mulighet for overgang i nået. Det modernistiske nået fungerer i hans tenkning som en estetisk størrelse idet muligheten for en åpning mot vedvarende nyhetsverdi i kunsten ligger her; under

forutsetning av at verkene hele tiden gripes på nytt. De modernistiske kunstverkene mister aldri muligheten for å bli frembrakt på nytt i betrakterens nå. Dette indikerer at Fried må fortsette å oppfatte sine tekster som delaktige i den modernistiske kunsten, der maleriene inngår i stadig nye meningssammenhenger i takt med kunstformens utvikling, selv etter at det han ser på som de modernistiske praksisene i kunsten opphører. “[M]aking one’s sense present” må sies å stå som drivkraften bak dette – drivkraften bak *presentness*. I neste avsnitt vil fokuset ligge på hvordan dette prinsippet i Frieds tenkning innehar etiske implikasjoner.

#### 4.5. “Mutual facing”: En etisk dimensjon

*Presentness*, forstått gjennom prinsippet “making one’s sense present”, blir hos Fried (og Cavell) et viktig virkemiddel for å håndtere den situasjonen som oppstår i og med usikkerheten som knyttes til konvensjonene i modernismen. Når “crimes and deeds of glory look alike” (Cavell 1977, s 191) blir det avgjørende å stadig skape seg nye overbevisninger med hensyn til den modernistiske kunsten. Dette må sees i sammenheng med en *etisk dimensjon* i Frieds tenkning. I essayet “Three American Painters” fra 1965 skriver han at

while modernist painting has increasingly divorced itself from the concerns of the society in which it precariously flourishes, the actual dialectic by which it is made has taken on more and more of the denseness, structure and complexity of moral experience – that is, of life itself, but life lived as few are inclined to live it: in a state of continuous intellectual and moral alertness.

The formal critic of modernist painting, then, is also a moral critic (1998a, s. 219)

Det Fried her beskriver som en “moral experience” må sees i sammenheng med hans forståelse av estetisk erfaring for øvrig. I denne forståelsen fungerer “making one’s sense present” som en fordring om hele tiden å gjøre seg opp en mening om kunsten i overensstemmelse med nået, og Fried må sies å se denne fordringen som etisk. Selv om “Three American Painters” er en av hans tidlige tekster (skrevet før “Art and Objecthood”), vil jeg påstå at den etiske dimensjonen vedvarer å være viktig i hans tenkning gjennom prinsippet “making one’s sense present”. I dette avsnittet vil fokuset ligge på hvordan begrepet om moralsk erfaring (“moral experience”) forbindes med modernismen hos Fried. I det følgende vil altså den etiske dimensjonen ved hans kunstteori stå i fokus. I denne forbindelsen må betegnelsen “mutual facing” – gjensidig imøtekommelse – sies å bli avgjørende.

Begrepet *face* (møte),<sup>72</sup> eller også *facing* (imøtekommelse) blir, slik jeg ser det, et viktig moment i Frieds etiske tenkning om den modernistiske kunsten og kunstkritikken. I *Absorption & Theatricality* skriver Fried at “[t]he problematic of painting and beholder that has been the

---

<sup>72</sup> Begrepet blir både brukt som verb og i substantivisk betydning.



central concern of this book is founded on the assumption that a painting *faces* its beholder” (1988, s. 151). Men også i undertittelen på *Manet’s Modernism – ...the Face of Painting...* – blir begrepet *face* viktig. I møte med maleriet blir betrakteren i en forstand stående *ansikt til ansikt* med det. Maleriene konfronterer på denne måten betrakteren og dennes overbevisninger om malerkunsten, ikke ulikt måten mennesker kan konfrontere hverandre på. I *Manet’s Modernism*, og tidvis i *Courbet’s Realism*, blir også “mutual facing” (gjensidig imøtekommelse) et viktig uttrykk i Frieds beskrivelse av Manets malerkunst. Her skriver han at “the inescapable or quasi-transcendental relation of mutual facing, between painting and beholder was a decisive feature of his work from the beginning” (1998b, s. 397). Gjensidig imøtekommelse blir en viktig forutsetning for betrakterens aktive deltagelse i kunsten. I “the quasi-transcendental relation of mutual facing” blir altså betrakteren delaktig i frembringelsen av maleriet. Dette *møtet* mellom verk og betrakter innehar en etisk fordring, slik Fried ser det. Den etiske fordringen blir særlig tydelig i modernismen og i hans oppfatning av Manets malerier.

I Frieds lesning av Manets malerier blir det et viktig poeng at den malte modellen møter blikket til betrakteren. Betrakteren blir slik klar over at maleriet er til for å bli betraktet av en virkelig tilskuer, og ikke utelukkende fremstiller en fiksjon. Dermed avviker Manets malerier fra den premodernistiske malekunsten ved at hans malerier ikke lenger utelukkende baserer seg på prinsippet om absorpsjon, det vil si om at tilskueren skal glemme sin tilstedeværelse foran maleriet i betraktningen av det. I Manets malerier blir publikum følgelig nødt til å se sannheten om maleriet – om at maleriet er til for å bli betraktet – i øynene. Publikum må med andre ord møte (*face*) maleriet som en malt størrelse. Med dette blir betrakteren, som vist, deltagende i frembringelsen av kunstverkene. Idet maleriene ikke lenger baserer seg på prinsippet om absorpsjon blir det imidlertid knyttet en usikkerhet til hvilke konvensjoner som konstituerer maleriet som maleri. Det blir opp til betrakteren eller kritikeren, så vel som maleriene, å gjøre seg opp en mening om dette. Denne tilstanden av usikkerhet er spesifikk for modernismen og må sies å inneha etiske implikasjoner for betrakteren så vel som kunstneren. Når “crimes and deeds of glory look alike” og ingen med sikkerhet kan si hvilke konvensjoner som konstituerer maleriet, er det nødvendig at både kunstner og kritiker opptrer med rederlighet og oppriktighet med hensyn til sine egne overbevisninger om malerkunsten. Møtet med kunsten fordrer dermed en moralsk opptreden. Det vil si at kunstneren, så vel som betrakteren eller kritikeren, hele tiden må formidle sin egen overbevisning om hvilke konvensjoner som gjelder for malerkunsten her og nå på en oppriktig og rettskaffen måte. På denne måten må relasjonen mellom kunst og betrakter sies å inneha et moralsk aspekt.

Tilknytningen til etiske relasjoner blir enda tydeligere dersom teatralitetsbegrepet inngår i betraktningen. I artikkelen “Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism” (1981)<sup>73</sup> sammenstiller kunsthistorikeren Stephen Melville Frieds begrep om teatralitet med Cavells begrep om “soul-blindness”. Han skriver om Frieds syn på den teatrale kunsten at “it is work that distances itself from [...] its beholder. It refuses to let itself mean – be taken as meaning; it is soulless, it enforces the condition Cavell calls ‘soul-blindness’ on its viewer” (Melville 1981, s. 61). De minimalistiske, teatrale verkene lar seg med andre ord ikke forstå. I sin materialitet fremstår de som tomme – tømt for mening. Sentralt i uttrykket om *soul-blindness* er, ifølge Cavell, mangelen på mulighet til å “see human beings as human beings” (Cavell 1999, s. 378). I en analogi til dette blir det i Frieds forståelse ikke mulig å se den teatrale kunsten (de teatrale verkene) som kunst. Med begrepet om imøtekommelse (*facing*) blir det derimot mulig å møte de modernistiske maleriene *som malerier*, det vil si som tilvirkede, menneskeskapte størrelser. Grunnen til at de teatrale verkene fremstår som tømt for mening er at de bryter med den modernistiske kunsten og dermed ikke lar seg lese i kontinuitet med noen gitt fortidig praksis. Idet de ikke bygger på kjente konvensjoner, lar de seg heller ikke forklare eller begripe. De åpner med andre ord ikke for noen imøtekommelse. Erfaringen av disse verkene karakteriseres som varighet (*duration*) nettopp fordi de ikke lar seg gripe i betrakterens nå.

Idet det blir umulig å møte (*face*) de teatrale verkene, forsvinner også den etiske dimensjonen. De teatrale verkene er altså blottet for det moralske aspektet som Fried fremhever som viktig i den modernistiske kunsten. De teatrale verkene fremstår i hans oppfatning som “crimes” snarere enn “deeds of glory”. Det vil si at de ikke innehar evnen til å *overbevise* Fried om at de er kunstverker. Istedenfor å bygge på prinsippet “making one’s *sense* present”, opptrer de som *nonsense* – meningsløshet. Dette kommer av at de ikke lar seg betrakte i lys av kjente konvensjoner. I Frieds tenkning blir, som vist, “making one’s *sense* present” av avgjørende betydning både for kunstneren og for betrakteren av kunsten. Det blir fremfor alt viktig for å skape overbevisning og *presentness*. Prinsippet må sees som en etisk fordring som oppstår i *møtet* med kunsten. Møtet mellom det modernistiske maleriet og betrakteren – der betrakteren ser maleriet som maleri – kan altså betraktes som et grunnlag for det Fried beskriver som “moral experience”, og kritikken av det modernistiske maleriet må slik betegnes som “a moral critic” (Fried 1998a, s. 219). Et viktig aspekt ved dette blir også at kunstneren, så vel som kritikeren eller betrakteren, er i besittelse av en *frihet* til å skape sin egen overbevisning om malerkunsten – i forlengelsen av tidligere konvensjoner.

---

<sup>73</sup> Fried referer denne artikkelen ved flere anledninger (1998a, s. 68, n. 59; 1998b, s. 460, n. 39 og s. 612, n. 3).

Gjensidig imøtekommelse – mutual facing – må med dette sies å åpne for *presentness* og overbevisning gjennom prinsippet “making one’s sense present”. Bare slik kan de modernistiske kunstverkene overkomme varigheten som preger de minimalistiske og teatrale verkene. De bidrar til å skape en overbevisning i det modernistiske nået som frembringer en følelse av å overkomme temporaliteten og varigheten. I den gjensidige imøtekommelsen bidrar både kunstverket og betrakteren til meningsskaping. Kunstverkets mening blir dermed verken fullstendig ubestemt eller fullstendig gitt idet den beror på begge parter. “[M]aking one’s sense present” blir, etter mitt syn, å betrakte som et moralsk imperativ i denne prosessen. Der det blir et viktig prinsipp for kunstneren i frembringelsen av maleriet, blir det også et viktig prinsipp for betrakteren, eller kritikeren, i betraktningen av det. Gjennom dette prinsippet blir det skapt en mulighet for maleriets *vedvarende nyhetsverdi* gjennom det modernistiske nået. Det peker mot en frihet til å gjøre seg opp en egen mening i nået i møte med kunsten. Slik muliggjør det frembringelsen av noe nytt i en konstant meningsskaping som oppstår ut fra den gjensidige imøtekommelsen mellom verk og betrakter.

#### 4.6. Frieds *presentness* – avsluttende betraktninger

I sin kunsthistoriske trilogi, *Absorption and Theatricality*, *Courbet’s Realism* og *Manet’s Modernism*, søker Fried, som påpekt, tilbake til det modernistiske maleriets røtter og opprinnelse. Fokuset på teatralitetsproblematikken i forbindelse med de premodernistiske maleriene, og tidligere i forbindelse med minimalismen, må sies å ha muliggjort hans syn på modernismen som en mellomposisjon mellom minimalismens teatrale standpunkt og premodernismens bekjennelse til fiksjon. Mellomposisjonen kjennetegnes av at motsetningene mellom Frieds teorier om de minimalistiske og de premodernistiske verkene oppheves. De oppheves til fordel for et fokus på *presentness* som en syntetiserende størrelse med utgangspunkt i det modernistiske nået. I det følgende vil artikkelen “Art and Objecthood” utgjøre det primære tekstgrunnlaget fordi *presentness*-begrepet først og fremst får sin utforming her.

Hovedpåstanden i Frieds omdiskuterte kunstkritiske essay fra 1967, “Art and Objecthood”, er at modernistisk kunst er noe annet enn rene og skjære objekter. Det er dette som gjør at de skaper en mulighet for *presentness*. For Fried fremstår de modernistiske kunstverkene altså som noe mer enn de materielle, minimalistiske objektene. De skiller seg dessuten fra premodernistisk fiksjonsmaleri ved at de ikke utelukkende viser til en fiksjon. Isteden inntar den modernistiske kunsten en syntetiserende mellomposisjon mellom de minimalistiske objektene

og de premodernistiske fiksjonsmaleriene. Dermed må de verken betraktes som teatrale og utilgjengelige for betrakteren, eller som absorptive malerier som fullstendig oppsluker betrakteren i sin fiksjon. Den modernistiske kunsten forutsetter isteden at både verket og betrakteren er delaktige i frembringelsen av kunsten. Betrakteren kan med andre ord bidra aktivt til frembringelsen av maleriet i sitt eget nå. I den forstand er de modernistiske kunstverkene noe mer enn bare objekter, de skaper også et rom for betrakteren. De skaper en mulighet for å “make one’s sense present” (Cavell 1977, s.xix), det vil si for en kunstoppfatning basert på “sense” i betydningen ”følelse” eller ”sans”. Slik kan den modernistiske kunsten i Frieds forståelse sies å bygge bro mellom de sanselige verkene og betrakterens erkjennelse av dem. Dette må etter mitt syn betegnes som det romlige aspektet ved *presentness*.

I en note i “Art and Objecthood” påpeker Fried at “[i]n a discussion of this claim with Stanley Cavell it emerged that he once remarked in a seminar that for Kant in the *Critique of Judgement* a work of art is not an object” (1998a, s. 170, n. 15). Også for Kant er det slik at den estetiske erfaringen, som allerede vist, skaper en overgang over motsetningsforholdet mellom det sanselige og fornuftserkjennelsen. Kunstverkene, eller de skjønne og sublime naturfenomenene, er noe mer enn objekter fordi de er gjenstander for estetisk behag – for følelser av lyst (og ulyst). I likhet med Kant skaper Fried en mulighet for vurdering av kunstverkene basert på følelser. Fried knytter imidlertid denne vurderingen til det modernistiske nået. Slik han ser det blir nyhetsverdien det viktigste ved kunstverkene. Gjennom det modernistiske nået lar verkene seg gripe igjen og igjen, og de unngår dermed å ende som forslutte uttrykk. Snarere skaper de en mulighet for *vedvarende nyhetsverdi* – for alltid å frembringe estetisk erfaring på ny. Modernistisk kunst får på denne måten evig aktualitet. Den skaper en mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige”. Dette utgjør etter mitt syn den temporale siden ved *presentness*-begrepet. De modernistiske kunstverkene er med andre ord noe annet enn objekter også fordi de aldri mister sin verdi, men alltid – til enhver tid – lar seg gripe som kunst i en estetisk erfaring.

*Presentness* artikulere seg videre både i forhold til den modernistiske kunsten og i forhold til teoretiseringen om den modernistiske kunsten. Slik ligger det et estetisk prinsipp til grunn for begge de to praksisene, ifølge Fried. De må begge operere ut fra en følelsesbasert overbevisning med hensyn til hva som utgjør kunstformens konvensjoner her og nå. I likhet med kunstneren må altså betrakteren, eller den som fremmer teorier om kunsten, basere sin praksis på et følelsesmessig og estetisk, snarere enn noe bestemt, prinsipp. Det er nettopp en slik praksis som ligger til grunn for Frieds teorier om den modernistiske malerkunsten. Praksisen synes å være påkrevd i modernismen fordi den er en tilstand der det er knyttet grunnleggende usikkerhet

til malerkunstens konvensjoner. I en slik tilstand der “crimes and deeds of glory look alike” kan ikke noe bestemt prinsipp skille mellom kunst og objekt. Isteden blir det nødvendig å ty til sin egen følelsesmessige overbevisning i kunstverket. Selv om overbevisningen fremtrer som subjektiv, har den samtidig en forankring i verket og i kunsthistorien.

Møtet mellom verk og betrakter har samtidig etiske implikasjoner. Disse implikasjonene er nettopp knyttet til den følelsesmessige overbevisningen i verket. Å danne seg en slik overbevisning i møte med verket foreligger som en etisk fordring i Frieds tenkning. Bare slik kan kunstverkene fremstå som “deeds of glory” snarere enn som “crimes”. Fordringen om å gjøre seg opp en overbevisning i kunstverkene fungerer samtidig som en fordring om subjektiv frihet. Betrakteren står fritt til å bestemme maleriets mening i sitt eget nå. Denne bestemmingen – gjennom “making one’s sense present” – danner grunnlaget for *presentness*, det vil si for Frieds estetiske erfaring.

Den konkluderende påstanden i “Art and Objecthood” er at “presentness is grace” (1998a, s. 168). Også dette må sees i sammenheng med at kunstverkene ikke er vanlige hverdagsobjekter. Begrepet nådegave (*grace*) viser at *presentness* må betraktes som en unntakstilstand som skiller seg fra hverdagserfaringer. Slik jeg vurderer det gir denne tilstanden seg til kjenne både i den romlige og temporale dimensjonen ved *presentness*, men, som tidligere indikert, blir den temporale dimensjonen viktigst for Fried. Det er denne dimensjonen som sørger for at de modernistiske kunstverkene ikke mister sin nyhetsverdi og aktualitet. Dette blir blant annet tydelig av åpningen i “Art and Objecthood”. Som en tilføyelse til det religiøst klingende begrepet “nådegave”, innleder “Art and Objecthood” med et sitat av teologen Jonathan Edwards som står som motto for essayet. Fried understreker at sitatet er ment å kaste lys over *presentness*-begrepet (1998a, s. 46). Sitatet lyder som følger:

[I]f all the world were annihilated [...] and a new world were freshly created, though it were to exist in every particular in the same manner as this world, it would not be the same. Therefore, because there is continuity, which is time, ‘it is certain with me that the world exists anew every moment; that the existence of things every moment ceases and is every moment renewed.’ (Miller sitert i Fried 1998a, s. 148)

Edwards beskriver her en mulighet for opprinnelse til noe nytt, selv innenfor rammen av tidens kontinuitet. Frieds kunsterfaring viser nettopp til en slik nyhetsverdi som eksisterer i kontinuitet med det temporale. Det som gjør kunsterfaringen spesiell i hans øyne og som skiller kunsterfaringen fra en hverdagserfaring, er at kunstverkene – de modernistiske kunstverkene – aldri mister sin nyhet. De vil alltid kunne fremme en slik opprinnelse til noe nytt, og denne muligheten for evig nyhetsverdi og gjentatt overbevisning betegnes av Fried som en nådegave.

Etter mitt syn er altså ikke Frieds forståelse av modernismen og Manets malerier endelig, men i kontinuerlig forandring (selv om Manet i hans syn forblir et opprinnelsespunkt for den modernistiske kunsten). Som en innvending mot denne forståelsen kan en likevel stille spørsmål ved om ikke minimalismens brudd med den modernistiske billedkunsttradisjonen, og kunstutviklingen i etterkant av dette, har satt et punktum for den modernistiske malekunsten og dermed også for Frieds forståelse av den. Dersom dette var tilfellet, ville Manets anerkjennelse av betrakters posisjon foran lerretet og hans etablering av en ny betrakterrolle, kunne danne grunnlaget for en definitiv og endelig modernismeforståelse. Det ser imidlertid ikke ut til å være tilfellet da Fried fremholder at det faktum at maleriene er til for å bli betraktet, nettopp må sees som en konvensjon på lik linje med andre konvensjoner for maleriet (Fried 1998a, s. 33). Fried åpner dermed for at nok et syn på modernismen og Manets malerier kan komme til å overta for hans oppfatning i *Manet's Modernism*. Dette indikerer at Fried vedvarer å oppfatte sine tekster som delaktige i en modernistisk tradisjon der maleriene inngår i stadig nye meningssammenhenger i takt med disiplinens utvikling, selv etter at det han ser på som de modernistiske praksisene i kunsten opphører.

I den siste tiden har Fried rettet fokuset mot dagsaktuelle kunstnere som jobber med fotografi.<sup>74</sup> Her hevder han å finne en parallell til de samme problemstillingene som var virksomme i malerkunsten på Manets tid. Slik vedvarer han å redefinere sin nåtidige praksis i kontinuitet med fortiden, med andre ord å innpasse sin fortidige praksis i sitt eget, modernistiske nå.

---

<sup>74</sup> Se blant annet hans nyeste verk, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2008).

## 5. Paradoks eller *presentness*?

---

Baudelaires modernitetsbegrep (*la modernité*) kan betraktes som en forløper både for de Mans forståelse av det moderne og for Frieds tenkning om den modernistiske malerkunsten. Hos alle de tre teoretikerne peker begrepet mot det som er nytt og nåtidig. Men der de Mans oppfatning av nået og det nye uunngåelig ender i det paradoksale, søker Fried (i likhet med Cavell) å unngå en slik resonnering i paradokser. De Mans og Frieds motstridende syn på den moderne eller modernistiske kunsten, kommer til uttrykk i deres ulike lesninger av Baudelaires kunstkritiske tekster. Deres forskjellige oppfatninger av hans utsagn "utvinne det evige av det flyktige" vitner om en ulik holdning til Baudelaires tenkning om nået og det nye. De Man ser utsagnet som et paradoks. Fried knytter det derimot til den modernistiske kunsten og sammenfatter det i sitt begrep om *presentness*. Tenkningen om modernitet og modernisme har stor betydning både i et litteraturvitenskapelig og et kunsthistorisk perspektiv. De Mans og Frieds ulike tilnærminger til temaet kan derfor sees som verdifulle innspill for forståelsen av kunst i et bredt perspektiv. Deres motstridende oppfatninger av nået og det nye må sees som ytterpunkter i tenkningen om moderne, eller modernistisk, kunst. Slik sett etablerer de en ramme om forståelsen av denne kunsten. Som en oppsummering vil jeg her foreta en sammenstilling av deres teorier med utgangspunkt i avgjørende punkter for oppfatningen av modernitet og modernisme. Sammenstillingen vil munne ut i betraktninger om deres ulike estetiske og etiske ståsteder. På grunnlag av dette vil det bli foretatt en vurdering av hvilket av de to teoretiske alternativene, betegnet ved henholdsvis paradoks eller *presentness*, som ser ut til å ha mest praktisk verdi i møte med den moderne eller modernistiske kunsten.

Forskjellen mellom de Man og Fried skyldes først og fremst deres ulike tenkning om tid. Der Frieds modernistiske nå er tilknyttet det temporale, holder de Man nået for å være fullstendig tidløst og utilgjengelig. Fried innlemmer altså nået i sin tidstenkning, mens de Man ikke ser annet enn et tomrom mellom det fortidige og det fremtidige. Deres divergerende tidsoppfatninger bunner likevel i en felles innsikt i at evige og uforanderlige idealer for kunsten ikke er mulig. Hos de Man avvises slike idealer som meningsløse fordi det som er tidløst og evig blir oppfattet som helt og holdent utilgjengelig. Slik han ser det lar kunstverkene seg kun begripe som historiske og ustadige størrelser. Men også Fried søker å historisere de modernistiske verkene. Dette gjør han ved å peke på den modernistiske malerkunsten som en foranderlig og konvensjonsbetinget størrelse. Han ser med andre ord de modernistiske maleriene som avhengige av omskiftelige konvensjoner snarere enn noe tidløst og uforanderlig prinsipp.

Manet blir i dette synet stående som modernismens opprinnelse fordi han gjør tidsdimensjonen til det viktigste ved maleriene til fordel for den tredimensjonale fiksjonen. Selv om Fried ser det modernistiske maleriet som temporalt, innsetter han imidlertid samtidig det *modernistiske nået* som et nytt premiss for kunsten gjennom begrepet *presentness*. Som vist, blir det i Frieds modernistiske nå mulig å danne seg en overbevisning om kunstverkenes bestandige verdi og kunstneriske kvalitet, selv om synet på hva denne kvaliteten består i, vil være under kontinuerlig endring. *Presentness* viser til en mulighet for å skape en nyhetsverdi som ikke går ut på dato ettersom den uopphørlig lar seg gripe *på nytt*. Dermed gjeninnsetter Fried i sin tenkning en form for bestandighet og tidløshet i den modernistiske kunsten, om enn kun som en flyktig størrelse som stadig må gripes på ny i betrakterens nå. Med Baudelairens ord finner han en mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige” i det modernistiske nået.

Det er en grunnleggende idé hos Fried at det modernistiske nået skal fungere som en opprinnelse til noe nytt. I de Mans tenkning eksisterer imidlertid ikke noen opprinnelse. Opprinnelsen er slik han ser det uunngåelig tapt for erkjennelsen, som “the definitive erasure of a forgetting that leaves no trace” (de Man 2006b, s. 43). Med andre ord kan den betraktes som ”absolutt moderne” – som en rent negativ størrelse blottet for all innsikt og erkjennelse. I tapet av muligheten for en opprinnelse blir det vanskelig å vise til noe *nytt*. Det opprinnelige og nye blir stående som utilgjengelige og fraværende størrelser i de Mans tenkning. Også Fried anerkjenner at opprinnelsen må sees som fraværende i et tidsmessig perspektiv. Selv om den er fortidig, vil han imidlertid likevel hevde at den lar seg gripe gjennom det modernistiske nået. Dette skyldes hans syn på forholdet mellom det fortidige, eller historiske, og nået som en kontinuitet. Som vist utgjør fokuset på maleriets opprinnelse, dets ”malthet”, et avgjørende moment i Frieds tenkning om det modernistiske i *Manet's Modernism*. Han viser her at forståelsen av maleriets opprinnelse, så vel som forståelsen av Manet som modernismens opprinnelse, arter seg som en retrospektiv konstruksjon. I denne konstruksjonen blir det et poeng at 1) det fortidige og 3) det fremtidige blir en del av betraktningen før 2) verkets opprinnelse. Verkets opprinnelse forflyttes dermed fremover i tid, til betrakterens modernistiske nå. I Frieds syn lar altså opprinnelsen seg hele tiden gjenskape på nytt gjennom betrakterens nå. På denne måten innehar de modernistiske verkene alltid muligheten til å fungere som opprinnelsen noe nytt etter hvert som de inngår i nye betraktninger.

Der Frieds modernisme betegner en mulighet for hele tiden å gjøre seg opp nye meninger i tilknytning til kunstverkene, blir de Mans modernitet snarere betegnende for et meningsfravær. Dette skyldes at det moderne i de Mans oppfatning viser til et umiddelbart og utilgjengelig nå som aldri vil kunne la seg begripe eller sette på begrep. Det blir følgelig å betrakte som det



fraværende, tidløse og abstrakte som i henhold til Baudelaire ”ikke [er] tilpasset menneskenaturen” (Baudelaire 1987, s. 103). Like fullt opphører ikke de Man å rette fokuset mot den tidløse moderniteten, og dens lingvistiske sidestykket *materialiteten*, i sine diktlesninger. Han dveler snarere ved den ubegripeligheten som disse størrelsene etterlater seg. Dermed fokuserer han uavlatelig på det som er fraværende og utilgjengelig for det han ser som den temporalt begrensede menneskelige bevisstheten. I dette mister han kontakten med enhver positiv mening. Til forskjell fra de Man, flytter Fried sitt fokus bort fra den ubegripelige og abstrakte siden ved det moderne nået, og retter isteden oppmerksomheten mot dets *temporale* side som *muliggjør* mening og formidling. Vanskeligheten av én gang for alle å definere nået blir i Frieds øyne sett som en *mulighet* til å skape stadig nye meninger, og ikke som en begrensning. Ved å se nået som en temporal størrelse i kontinuitet med historien finner han en mulighet til å legge vekt på temporalitetens potensial snarere enn å dvele ved dens begrensninger, slik de Man gjør. For Fried fungerer betrakterens møte med verket som en fordring om hele tiden å gjøre seg opp en mening her og nå. Slik skaper hans tilnærming en mulighet for å *omtale* den moderne, eller modernistiske, kunsten. I de Mans tilnærming ender denne omtalen uavlatelig som negativ, som en påvisning av *fraværet* av moderniteten og det han senere betegner som *det materielle* i dikteteksten.<sup>75</sup>

Som vist, beskriver de Man begrepet om det materielle som en total mangel på følelse, “the moment of a-pathos, or apathy” (2002, s. 127). I motsetning til for Fried, blir denne mangelen på følelsesmessig innblanding i omtalen av kunsten et ideal for de Man. Der Fried bygger sine vurderinger av de modernistiske kunstverkene på en personlig og følelsesmessig overbevisning gjennom *presentness*, synes de Man snarere å søke en tidløs og universell sannhet om kunsten som han bare kan finne i modernitetens og materialitetens absolutte fravær av mening. De Mans fokus på hvordan kunsten motsetter seg mening skriver seg fra hans språklige og dekonstruktive tilnærming. I denne tilnærmingen reduserer han dikteteksten til rent lingvistiske størrelser, strippet for all sanselighet og pasjon. Til gjengjeld viser han mot den materielle (moderne) og ubegripelige siden ved verkene som dekonstruerer all forståelse og umuliggjør estetisk erfaring. Dette blir blant annet eksemplifisert i hans lesning av Kant. Begrepet om materialiteten blir her det vesentlige på bekostning av følelsesaspektet i Kants estetikk. Ved slik å neglisjere følelsene som et konstituerende aspekt i bedømmelsen av kunsten, får de Man estetikken til å fremstå som selvmotsigende og paradoksal.<sup>76</sup> Hans språkorienterte

---

<sup>75</sup> Også Fried tar i bruk begrepet om det materielle i sine kunstteorier. Fried ønsker imidlertid å rette fokuset bort fra materialiteten, som han ser som et kjennetegn på de minimalistiske verkene (objektene), snarere enn den modernistiske kunsten.

<sup>76</sup> I de Mans oppfatning har lesningen av Kant gyldighet for all estetisk tenkning.

fokus gjør estetikken til en falsk og illusorisk størrelse som uavlatelig tilslører sannheten om kunstens og diktningens paradokser. Lesningen av Kant anskueliggjør hvordan de Mans teorier om moderne kunst skiller seg fra Frieds oppfatninger. Der de Man møter diktekunsten som en rent lingvistisk størrelse blottet for (utenomspråklig) mening, skaper Fried en mulighet for stadig å gripe kunstens mening på nytt gjennom sitt begrep om *presentness*, som har en følelsesmessig forankring. I Frieds oppfatning blir det snarere selvmotsigende å skulle si noe om kunstverkene *uten* å ta høyde for den estetiske erfaringens grunnlag i følelser her og nå.

De Mans og Frieds ulike vurderinger av følelsenes plass i fortolkningen av kunstverkene, viser tilbake på deres ulike holdninger til nået som konstituerende for den estetiske erfaringen. Som tidligere påpekt, er nået fraværende fra de Mans tenkning om temporalitet. Han ser ikke annet enn et tomrom mellom fortid og fremtid, og enhver forestilling om et nå vil i hans syn fremstå som illusorisk. Hans devaluering av nået må sies å forhindre enhver form for følelsesmessig erfaring som har utgangspunkt i et nå. For de Man blir den estetiske og følelsesmessige erfaringen av kunsten ugyldig og forstilt. Snarere enn å fokusere på slike subjektive opplevelser, ønsker han å rette fokuset mot en tidløs sannhet som han finner i modernitetens og materialitetens totale mangel på mening. Estetikken blir, slik han ser det, stående som et ideologisk bedrag (i likhet med symbolet). Dette medfører at han avviser det estetiske som ”kvasiteologisk”: “[A] quasi-theological necessity that follows necessarily from our fallen condition” (2002, s. 84). Fried, på sin side, imøtekommer den modernistiske kunsten med den religiøst klingende metaforen nådegave (*grace*), som han viser til som noe positivt. Dermed snur han de Mans tenkning om estetikken som ”kvasiteologi” til noe verdifullt.

Betegnelsen nådegave er i Frieds tekster ment å skape innsikt i hans *presentness*-begrep som kjennetegner de modernistiske verkene. *Presentness* gjør seg gjeldende både i forhold til den modernistiske kunsten og i forhold til Frieds egen kunstteori. Dette kommer av at modernismen må sees som en tilstand hvor en grunnleggende usikkerhet råder med hensyn til de nedarvede konvensjonene for kunsten. I denne tilstanden blir det opp til kunstneren, så vel som betrakteren, å hele tiden gjøre seg opp en mening om hva som utgjør kunstformens konvensjoner her og nå. Både kunstneren og betrakteren, eller kritikeren, blir dermed delaktige i frembringelsen av kunstformens nye konvensjoner.<sup>77</sup> I Frieds tekster kommer dette til syne ved at han forsøker å skape en kunstteori i forlengelsen av kunstverkene og den estetiske erfaringen av dem. Hans kunstteoretiske praksis bygger, som vist, på prinsippet “making one’s sense present” (Cavell 1977, s. xix), det vil si et prinsipp om alltid å søke en følelsesmessig

---

<sup>77</sup> I og med at Fried har en mediumspesifikk tilnærming til den modernistiske kunsten, er det alltid snakk om konvensjoner i tilknytning til en spesifikk kunstform, og ikke for kunsten generelt.

overbevisning i verkene her og nå. Prinsippet vitner om at det estetiske ligger til grunn for Frieds teoretisering om den modernistiske kunsten, så vel som for kunstnerens arbeid med kunstverkene. Begge deler har en følelsesmessig forankring. Frieds kunstteori kan dermed i én forstand betraktes som *estetisk*. Hans tekster kan sies å fremvise en form for *estetisering av teorien*. Hos de Man må det derimot sies å dreie seg om en (språk-)vitenskapeliggjøring av kunsten. I sitt fokus på *sannhet* søker de Man verkenes tidløse og objektive side hinsides all forståelse. Kunsten blir i dette fokuset stående som tømt for mening. I Frieds følelsesmessige overbevisning fremstår verkene isteden med stadig nye meninger; deres meningspotensial må sees som uuttømmelig. Dette skyldes at han ikke bygger sin tilnærming på pretensjoner om sannhet eller bestemte prinsipper, men snarere lar seg lede av sin overbevisning med hensyn til malerkunsten her og nå. Slik skaper han, som nevnt, en mulighet for *vedvarende nyhetsverdi*, som samtidig må sees som en mulighet for å ”utvinne det evige av det flyktige”. Det som i de Mans tilnærming fremstår som en logisk umulighet, lar seg slik gjennomføre som en estetisk mulighet i Frieds kunstteori.

Årsaken til de Mans og Frieds ulike tenkninger blir fremfor alt tydelig når vi ser på de underliggende etiske implikasjonene ved deres syn på den moderne og modernistiske kunsten. De Man opererer med et etikkbegrep som er rent lingvistisk, og som ikke står i noen forbindelse med subjektets frihet til å utføre gode eller onde handlinger. Han søker snarere en frihet fra all utenomlingvistisk mening. En slik frihet peker imidlertid uavvendelig mot ubegripelighet og fravær. Snarere enn å vise til subjektets frihet, viser de Mans etikkbegrep til erkjennelsens begrensning og umuligheten av å gripe en tidløs, sann mening. Moderniteten blir for ham stående som en størrelse som avslører denne umuligheten, idet kunstens moderne side alltid etterlater en ubegripelighet. I den forstand fremstår moderniteten som en etisk størrelse hos de Man. I likhet med moderniteten, viser etikkbegrepet i hans tenkning til et selvrefleksivt moment i språket. Dette selvrefleksive momentet bringer innsikt i hvordan sann og tidløs mening aldri kan bli en del av den språklige erkjennelsen, som er temporalt begrenset. Der de Man vektlegger hvordan all erkjennelse fremstår som begrenset i sin temporalitet, ser Fried derimot temporaliteten som en ressurs. Selv om han kan si seg enig i umuligheten av å gripe til tidløse idealer, fremholder han en ny form for tidløshet gjennom det temporale: den uopphørlige muligheten til alltid å gjøre seg opp nye meninger i det modernistiske nået. I møte med den modernistiske kunsten ser han dette som en etisk fordring som er knyttet til frihet. En frihet til uavlatelig å gripe til nye innsikter med utgangspunkt i sitt eget nå. Fried har dermed klart å snu det de Man ser som en begrensning til noe fruktbart. Han omtaler det til og med som en nådegave.

De Man og Fried står som sentrale skikkelser når det kommer til tenkningen om modernitet og modernisme innenfor hver sin disiplin. Fokuset på deres teorier som to ytterpunkter i tenkningen om disse begrepene, danner en viktig ramme rundt forståelsen av det moderne og modernistiske nået i et bredt kunstnerisk perspektiv. Selv om det i denne oppgaven har vært den teoretiske tenkningen om det moderne, eller modernistiske nået som har stått i fokus, kan teoriene danne en viktig bakgrunn for praktisk bruk i undersøkelsen av kunstens moderne, eller modernistiske side. I en avslutningsvis vurdering av den teoretiske og praktiske anvendbarheten for de to teoriene opp mot hverandre blir det i første omgang mulig å si at Frieds utgangspunkt skaper en mulighet for større variasjon i teoriene om kunsten enn de Mans. I hans modernisme ligger det en oppfordring til hele tiden å skape *nye* meninger om kunsten og kunsthistorien med utgangspunkt i nået. De Mans teorier ender derimot, med hans egne ord, i det forutsigbare, monotone og kjedelige (de Man 2006b, s. 19). Videre blir det imidlertid mulig å påpeke at de Mans teori (om teoriens umulighet) fremstår som sannhetlig og ubestridelig, mens Frieds stadig nye teoretisering om kunsten ofte kan fremstå som omskiftelig, selvmotsigende, og i for stor grad basert på subjektiv synsing. De Mans ubestridelige teori kan på den andre siden sies å være intetsigende og meningsløs. Idet de Man ønsker å vise til en tidløs sannhet som han ser som fraværende fra menneskets erkjennelse, ender hans tekster uavlatelig i et *tap* av mening. På dette grunnlaget blir det umulig å omtale den moderne kunsten i positive termer. Det kan bli holdt mot de Mans teori at den alltid søker å fremvise det samme. Den ender uunngåelig i det samme paradokset som viser mot språkets og den språklige erkjennelsens begrensning. Selv om de Mans teori fremstår som uomtvistelig, kan den dermed se ut til å ha mistet sin nyhetsverdi. Fried, derimot, må sies å fremme en tenkning som ikke har gått ut på dato. Han snur de Mans fokus på erkjennelsens temporalitet og begrensning til noe positivt. Der de Mans modernitet uomgjengelig ender i det paradoksale, skaper Frieds modernisme en mulighet for *presentness*. Etter mitt syn må Frieds tilnærming betraktes som mest hensiktsmessig fordi han fremmer en tenkning som skaper frihet til alltid å frembringe ny mening med utgangspunkt i nået, der de Man fremholder nåets fravær og utilgjengelighet. Selv om Fried har et kunsthistorisk utgangspunkt, kan hans tenkning om det modernistiske nået også få relevans i et litteraturvitenskapelig perspektiv. Eksempelvis skaper han en mulighet for å se mangfoldet av ulike litteraturteoretiske retninger som noe verdifullt, der de Man viser til dette mangfoldet som en funksjon av en begrensning. Frieds modernistiske nå fungerer som en fordring om hele tiden å skape *nye* teorier.



# Litteratur

Allison, Henry E. 2001. *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgement*. Cambridge: Cambridge University Press

Attridge, Derek 1992. "Introduction" i *Jaques Derrida – Acts of Literature* [Red. Derek Attridge]. London: Routledge

Baudelaire, Charles 1886. "Notes nouvelles sur Edgar Poe" i *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire. VI Nouvelles histoires extraordinaires*. [Red. Theophile Gautier]. Paris: Calmann Lévy

\_\_\_\_\_ 1961. *Oeuvres Complètes*. [Red. Pichois]. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard

\_\_\_\_\_ 1987. *Skjønnheten og det moderne liv*. [Overs. Arne Kjell Haugen]. Oslo: Solum Forlag

Cavell, Stanley 1977. *Must We Mean What We Say?* [Orig. 1969 New York: Charles Scribners Sons]. Cambridge: Cambridge University Press

\_\_\_\_\_ 1979. *The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film*. [Annen utvidet utg. orig. 1971]. Cambridge: Harvard University Press

\_\_\_\_\_ 1999. *The Claim of Reason*. [Orig. 1979]. New York: Oxford University Press

de Man, Paul 1979. *Allegories of Reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press

\_\_\_\_\_ 2002. *Aesthetic Ideology*. [Orig. 1996]. Minneapolis: University of Minnesota Press

\_\_\_\_\_ 2006a. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. [Andre utg. orig. 1983]. Minneapolis: University of Minnesota Press

\_\_\_\_\_ 2006b. *The Resistance to Theory*. [Orig. 1986]. Minneapolis: University of Minnesota Press

\_\_\_\_\_ 1989a. "Process and Poetry" i Lindsay Waters (red.) *Critical Writings, 1953–1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press

\_\_\_\_\_ 1989b. "The Temptation of Permanence" i Lindsay Waters (red.) *Critical Writings, 1953–1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press

- Derrida, Jacques 2006. "Différance" i *Dekonstruksjon: Klassiske tekster i utvalg*. [Overs. Karin Gundersen]. Oslo: Spartacus forlag
- Eek, Øystein (red.) 2008. "Grace" i *Engelsk – norsk blå ordbok*. Oslo: Kunnskapsforlaget
- Eide, Tormod 1999. "Paradoks" i *Retorisk leksikon*. [Orig. 1990]. Oslo: Spartacus
- Fried, Michael 1969. "Manet's Sources: Aspects of His Art, 1859–1865" i *Artforum* (nr. 7, mars 1969) s. 28 – 82
- \_\_\_\_\_ 1984. "Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet" i *Critical Inquiry* (mars 1984). The University of Chicago, s. 510-542.
- \_\_\_\_\_ 1985. "How Modernism Works: A Response to T.J. Clark" i Francis Francina (red.), *Pollock and After – The Critical Debate*. London: Harper and Row
- \_\_\_\_\_ 1988. *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. [Orig. 1980]. Chicago: The University of Chicago Press
- \_\_\_\_\_ 1992. *Courbet's Realism*. [Orig. 1990]. Chicago: The University of Chicago Press
- \_\_\_\_\_ 1998a. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: The University of Chicago Press
- \_\_\_\_\_ 1998b. *Manet's Modernism, or, The Face of Painting in the 1860s*. [Orig. 1996]. Chicago: The University of Chicago Press
- \_\_\_\_\_ 2008. *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press
- Friedrich, Hugo 1974. *The Structure of Modern Poetry: From the Mid-Nineteenth to the Mid-Twentieth Century*. [Orig. *Die Struktur der modernen Lyrik*, 1967, overs. Joachim Neugroschel]. Evanston: Northwestern University Press
- Godzich, Wlad 2006. "Introduction" i *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. [Andre utg. orig. 1983]. Minneapolis: University of Minnesota Press
- Gras, Vernon W. 1993. "Deconstruction" i Alex Preminger og T. V. F. Brogan, *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press

- Greenberg, Clement 1995a. "Abstract and Representational" i *The Collected Essays and Criticism: Vol. 3 Affirmations and Refusals, 1950–1956*. John O'Brian (red.), [orig. 1993]. Chicago: The University of Chicago Press
- \_\_\_\_\_ 1995b. "Modernist Painting" i *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4 Modernism with a Vengeance, 1957–1969*. John O'Brian (red.), [orig. 1993]. Chicago: The University of Chicago Press
- Jauss, Hans Robert 2005. "Modernity and Literary Tradition", [Orig. *Die Struktur der Modernen Lyrik*, 1956, overs. Christian Thorne 2005], i *Critical Inquiry* (nr. 2, winter 2005). University of Chicago Press, s. 329 – 364
- Kant, Immanuel 1995. *Kritikk av dømmekraften*. [Orig. *Kritik der Urteilkraft*, 1790, overs. Espen Hammer 1995]. Oslo: Pax Forlag
- Kraggerud, Egil og Bjørg Tosterud 1998. "Modernus" i *Latinsk-norsk ordbok*. Oslo: Cappelen
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg 1997. "Prosopopeia" i *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: kunnskapsforlaget
- Mallarmé, Stéphane 1987. "The Impressionists and Edouard Manet" i Francis Francina og Charles Harison (red.), *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*. [Orig. 1982]. New York: Harper and Row
- Melville, Stephen 1981. "Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in Art and Criticism" i *October* (vol. 19, winter 1981) The MIT Press, s. 55 – 92.
- Mulhall, Stephen 2001. "Crimes and Deeds of Glory: Michael Fried's Modernism" i *British Journal of Aesthetics* (nr. 1 jan. 2001). British Society of Aesthetics s. 1 – 23
- \_\_\_\_\_ 2005. "On Refusing to Begin" i Russell B. Goodman (red.) *Contending With Stanley Cavell*. New York: Oxford University Press
- Partridge, Eric 1961. "Modernity" i *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English*. London: Routledge & Kegan Paul
- Reff, Theodore 1969. "'Manet's Sources': A Critical Evaluation" i *Artforum* (nr. 8, sept. 1969) s. 40 – 48.
- Timmermann, Achim 2001. "Structuralism and Poststructuralism" i Hugh Brigstocke (red.) *The Oxford Companion to Western Art*. Oxford Art Online. Tilgjengelig fra: <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e2527> [tilgang 10.02.2010].



Warminski, Andrej 2002. "Introduction: Allegories of Reference" i Paul de Man, *Aesthetic Ideology*. [Orig. 1996]. Minneapolis: University of Minnesota Press

Waters, Lindsay 1989. "Introduction Paul de Man: Life and works" i Lindsay Waters (red.) *Critical Writings, 1953–1978*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Wenzel, Christian Helmut 2005. *An Introduction to Kant's Aesthetics. Core Concepts and Problems*. Malden: Blackwell Publishing

Wittusen, Cato 2009. "Kunstkritik og kunstnerisk praksis – Michael Fried, minimalismen, Jeff Wall og Wittgenstein" i *Norsk Filosofisk Tidsskrift* (nr. 3–4, årgang 44). Oslo: Universitetsforlaget

Zola, Emile 1987. "Edouard Manet" i Francis Francina og Charles Harison (red.) *Modern Art and Modernism – A Critical Anthology*. [Orig. 1982]. New York: Harper and Row